ИСКУССТВО КИНО

1
1971

ПОЗДРАВЛЯЕМ

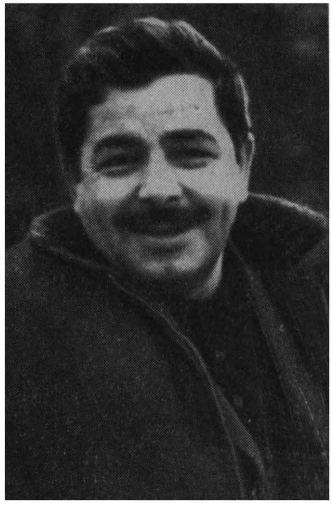
с 70-летием

ПРУТА Иосифа Леонидовича, старейшего кинодраматурга, автора многочисленных сценариев, по которым были поставлены фильмы, завоевавшие любовь и признательность широкого зрителя. Среди них наиболее популярны «Тринадцать», «Секретарь райкома», «Сын бойца», «Моя любовь»

с 50-летием

ОЗЕРОВА Юрия Николаевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, постановщика фильмов «Сын», «Кочубей», «Большая дорога», создателя многосерийной киноэпопеи «Освобождение», с большим успехом идущей на экранах многих стран мира

с 50-летием



СЕИДБЕЙЛИ Гасана Мехти-оглы, заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР, известного писателя, кинодраматурга и кинорежиссера, участвовавшего в создании таких фильмов, как «На дальних берегах», «Телефонистка» и других

ИСКУССТВО КИНО

1971 1

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

Обложка художника Королькова В. А.
Макет Троянкера А. Т.

На 4-й странице обложки кадр из фильма «Мария» (авторы сценария Г. Бакланов, Н. Хейфиц, режиссер-постановщик И. Хейфиц, «Ленфильм»). В заглавной роли Ада Роговцева

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ГОТОВЯСЬ К XXIV СЪЕЗДУ КПСС
1
А. Караганов. Кинематографисты — селу
4
Вл. Ишимов. Репортаж из одного района
11
Экран в предсъездовские дни
12
Л. Данилов. Самое высокое звание

ДУХОВНЫЙ МИР СОВРЕМЕННИКА И ЭКРАН
15
Е. Сурков. Размышления у истоков

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ
30
М. Туровская. Сила веры
37
Н. Зеленко. Борьба? Нет, игра
44
А. Белобоков. Обращаясь к Малышкину
51
Ю. Айхенвальд. Нужны ли волшебники?
57
Г. Кузнецов. Военные летчицы
61
Г. Кублицкий. Глаз друга — глаз зоркий...

НА КИНОСТУДИЯХ СТРАНЫ
68
Б. Рунин. Образы, символы, иероглифы

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ
93
Г. Козинцев. Глубокий экран

ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ
105
Л. Кристи. Проблемы документалиста

МИХАИЛУ РОММУ — СЕМЬДЕСЯТ
110
Е. Габрилович. Была пора
112
А. Митта. Как о нем написать?
116
В. Шкловский. Книга про Эйзенштейна

ЗА РУБЕЖОМ
129
Ю. Кузнецов. Брехт и эпический кинематограф
142
Евг. Бабенко. Дорога в революцию
145
А. Дорошевич. «Победитель не получает ничего»
150
Д. Шацилло. Несколько слов о кинематографической жизни Ремарка
154
А. Николаевская. Почему Ширли Мак-Лейн снимается в кино?
159
Отовсюду
165
Фильмография

СЦЕНАРИЙ
169
В. Шукшин. Иван Степанович

ИСКУССТВО
КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

BEFORE THE XXIV PARTY CONGRESS

Alexander Karaganov Film-makers to the Village (page 1).
Article about the film-makers' tasks in connection with the forthcoming XXIV Party Congress.

Vladimir Ishimov Reporting from a Certain Region (page 4).
Our correspondent reporting about the rural theme in the cinema art and the film problems in the rural areas.

Fyodor Belov Screen in the Days Before the Party Congress (page 11).
Information by the chief of the cinema circuit and release board about the film repertory in the days before the Party Congress.

Lev Danilov The Most Lofty Grade (page 12).
Director's account of the shooting of the documentary «The Lofty Grade of a Communist».

The «Doves» of Leipzig (page 14).
Results of the XIII Leipzig International Film Festival.

SPIRITUAL WORLD OF OUR CONTEMPORARY AND THE SCREEN.

Evgeny Surkov Meditations by the Springs (page 15).
Problem article about S. Gerasimov's film «By the Lake».

NEW FILMS

Maya Turovskaya. The Force of Faith (page 30).
Review of the film «The Beginning» (Lenfilm).

Natalya Zelenko. A Struggee? No, a Game (page 37).
Review of the films «Denouement» and «The Castling» (Lenfilm).

Alexander Belobokov. Turning to Malyshkin (page 44).
Review of the film «Sevastopol» (Odessa Film Studios).

Yury Aikhenvald Are the Sorcerers Necessary? (page 51).
Review of the film «The Adventures of the Yellow Suit-case» (M. Gorky Film Studios).

German Kuznetsov. Women-pilots of the Air Force (page 57).
Review of the film «1100 Nights» (Lennauchfilm).

Georgy Kublitsky. A Friend's Eye—a Keen Eye. (page 61).
Review of the film «Through the Eyes of a Friend» (Central Documentary Film Studios — USSR, Documentary Film Studios — Poland).
Screen News (pages, 67, 104).

AT THE USSR FILM STUDIOS

Boris Runin. Images, Symbols, Hieroglyphs (page 68).
Notes on the present day Lithuanian cinema.

PROBLEMS OF THEORY

Grigory Kozintsev. Deep Screen (page 93).
Chapter from the book.

INVITATION TO AN ARGUMENT

Leonid Kristie. Documentary Film Maker's Problems (page 105).
Thoughts of a documentary film maker about the urgent problems of the film journalism.

MIKHAIL ROMM IS SEVENTY

Evgeny Gabrilovich. Those Were the Days... (page 110).

Alexander Mitta. How to Write About Him? (page 112).

Viktor Shklovsky. A Book About Eisenstein (page 116).
Chapters from the Book.

ABROAD

Yury Kuznetsov. Brecht and the Epic Film (page 129).
Article about the influence of B. Brecht's dramatic theory and practice on the modern cinema.

Evgeny Babenko. The Road to the Revolution (page 142).
Review of the film «The Road to Lenin» (GDR — USSR).

Alexander Doroshevich. «Winner Takes Nothing» (page 145).
Review of the film «They Shoot Horses, Don't They?» (USA).

From the History of the World Cinema.

Dmitry Shatsillo. A Few Words About the Life of Erich-Maria Remarque in Cinema (page 150).
Article about the screen versions of Remarque's novels.

Alla Nikolyevskaya Foreign Department's Letter-box
Why Does Shirly MacLain Work in Cinema? (page 154).
Profile of the American film actress Shirly MacLain.

From everywhere (page 159).

FILMOGRAPHY (page 165).

Vasily Shukshin. **SCRIPT**
Ivan Stepanovich (page 169).

Адрес редакции: Москва А-319 ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
А11327. Подписано к печати 17/XII 1970 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 41 800 экз. Заказ 656. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

Из Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР о присуждении Государственных премий СССР в области литературы и искусства 1970 года

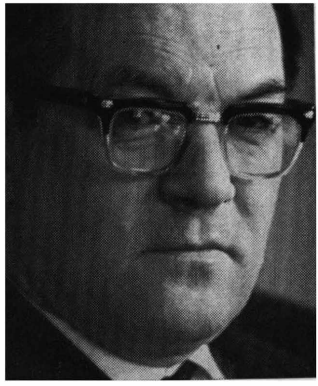
А. А. Колошин

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложение Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1970 года:

В ОБЛАСТИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА И КИНЕМАТОГРАФИИ

... 8. **Колошину Анатолию Александровичу,** заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру, **Медведеву Игорю Николаевичу,** автору сценария, **Арцеулову Олегу Константиновичу,** заслуженному деятелю искусств РСФСР, оператору,— за документальный фильм «Чехословакия, год испытаний» производства Центральной студии документальных фильмов.

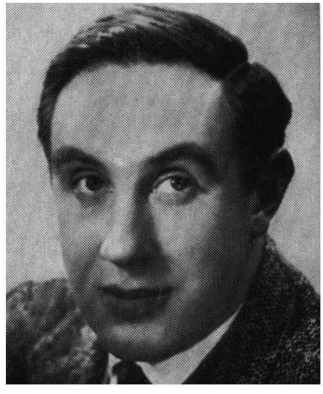
И. Н. Медведев



О. К. Арцеулов

9. **Ливанову Борису Николаевичу,** народному артисту СССР,— за актерские и режиссерские работы последних лет в театре и кино.

10. **Ростоцкому Станиславу Иосифовичу,** народному артисту РСФСР, режиссеру, **Полонскому Георгию Исидоровичу,** автору сценария, **Шумскому Вячеславу Михайловичу,** заслуженному деятелю искусств РСФСР, оператору, **Дуленкову Борису Дмитриевичу,** заслуженному художнику РСФСР, художнику, **Меньшиковой Нине Евгеньевне,** заслуженной артистке РСФСР, **Тихонову Вячеславу Васильевичу,** народному артисту РСФСР, исполнителям ролей,— за художественный фильм «Доживем до понедельника» производства Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

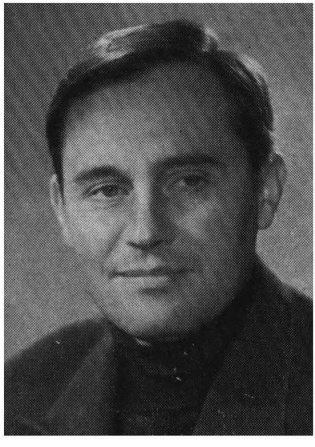


С. И. Ростоцкий

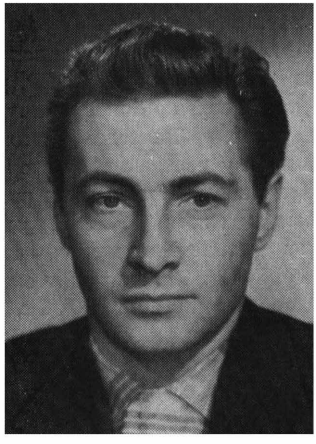
Б. Д. Дуленков

Г. И. Полонский

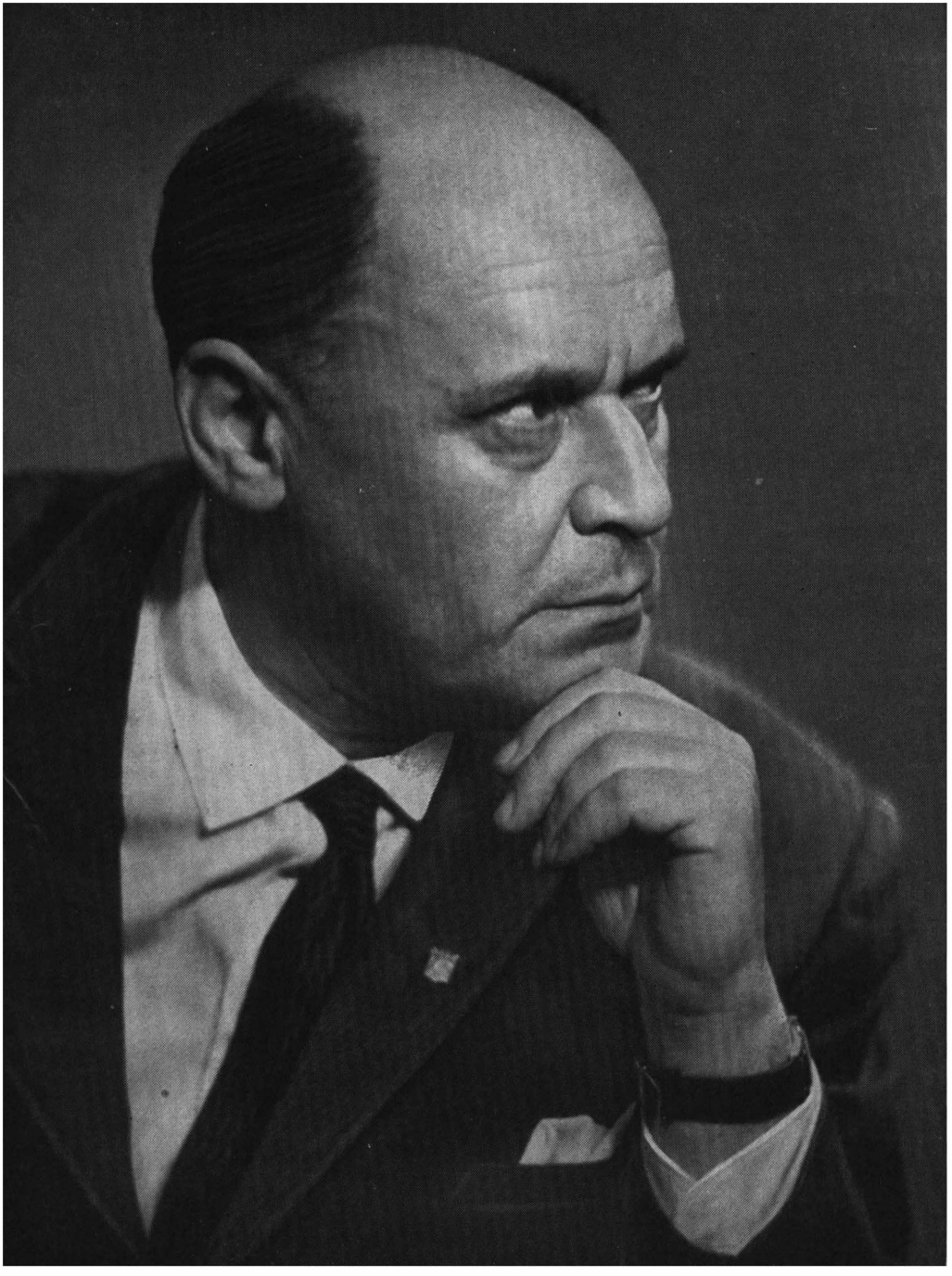
Н. Е. Меньшикова



В. М. Шумский

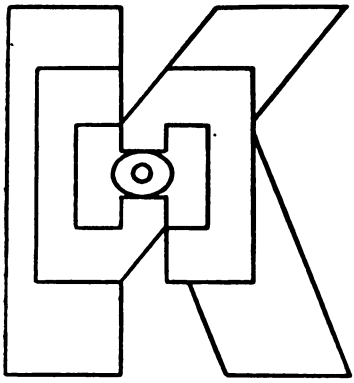


В. В. Тихонов



Кадр из фильма «Чехословакия, год испытаний»

Кадр из фильма «Доживем до понедельника»



Кинематографисты — селу

А. Караганов,
Секретарь Союза кинематографистов СССР

Решения июльского Пленума ЦК КПСС предметно показывают, с каким вниманием подходит наша партия к проблемам сегодняшней советской деревни. Выполнение намеченной Пленумом программы — дело всенародное. В развитие сельского хозяйства, его механизацию, химизацию, повышение культуры труда и быта деревни призваны внести свой вклад не только сельские труженики, но и рабочие коллективы, инженеры, конструкторы, ученые, деятели литературы и искусства. И, конечно же, большую долю забот в этой области должны взять на себя кинематографисты.

В двадцатые и тридцатые годы в стране гремел лозунг: «Лицом к деревне!» Не взять ли его работникам кино снова на вооружение?

Когда мы в Союзе кинематографистов обсуждали наши задачи в связи с решениями июльского Пленума, секретари и члены президиума Союза с острой самокритичностью говорили о том, что наш сегодняшний кинематограф лишь в очень малой степени отражает процессы, происходящие в современном селе.

Прежде всего — у нас мало выходит картин о людях села, мало пишется сценариев на «деревенские темы». Один из участников разговора пошутил: на студиях даже забракованных сценариев — на списание — нет. То была горькая шутка!

Но дело не только в количестве. Новым фильмам, действие которых происходит в деревне, часто не хватает правды, глубины, подлинной современности. Многие из них снимаются лишь по воспоминаниям о трудных послевоенных годах деревни. Их авторы показывают колхозную жизнь без учета происходящих в ней перемен, вызванных решениями партии об увеличении закупочных цен на сельскохозяйственные продукты, о механизации и химизации земледелия, о новом строительстве на селе, о пенсионном обеспечении колхозников. А между тем перемены эти затрагивают и экономику и культуру деревни, рождают новое отношение к земле и сельскохозяйственному труду; меняются люди, характеры людей, обстоятельства их жизни.

Не о том речь идет, что в нынешнем селе все стало безоблачным, бесконфликтным, установилась такая тишь да гладь, которую без сиропа не покажешь. В деревне остается немало трудностей, нерешенных задач, острейших конфликтов. Но и конфликты во многом изменились — их природа, развитие, способы разрешения. Возьмем такой, по-прежнему болезненный для мно-

гих деревень вопрос, как переезд колхозников, в особенности молодежи, на работу в город. Не от голодного трудодня бегут они теперь, как это было во второй половине сороковых годов. У переезжающих появились новые побудительные мотивы, и сам переезд чаще всего приобретает иной характер. Можно было бы назвать немало других явлений и проблем, требующих исследования и кинематографического изображения. Но и без дополнительных примеров ясно, что показывать сегодняшнюю деревню по-вчерашнему — это значит нарушать самые элементарные законы реалистического искусства.

Отступления от правды искусства неизбежно возникают и во всех тех случаях, когда деревня остается в фильме лишь нейтральным фоном, внешне обозначенным местом действия, его пейзажным обрамлением. На экране, скажем, изображается очередная семейная драма, ее перипетии обезличенно мелодраматичны, характеры участников — некое среднеарифметическое выражение примет и качеств современника, но режиссер и оператор старательно внедряют в кадр колодезь с журавлем, петуха на жердочке, уток в пруду... Лиши фильм этих вполне натуральных «задников» — ничего не переменится, ибо к сути-то фильма, к характерам людей они не имеют прямого отношения.

И еще об одном весьма распространенном недостатке хочется упомянуть, не ставя в данном случае задачи критического разбора конкретных фильмов. Кинематографисты, обращающиеся к «сельским темам», очень часто сосредоточиваются на мелочах жизни, на ее частностях и обходят ее большие проблемы, кардинальные процессы, даже и задачи такой не ставя перед собой — показать крупные народные характеры, показать людей, чьей энергией, умом, нелегким трудом эти проблемы решаются, эти процессы движутся.

А ведь у нашего кинематографа есть прекрасные традиции в художественном освоении большой деревенской темы. Достаточно вспомнить хотя бы известные фильмы Эйзенштейна, Довженко, Эрмлера, Хейфица и Зархи.

Есть и более близкие примеры — «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова. К сожалению, этот фильм пока остается единственным произведением, где остро ставятся большие социальные вопросы жизни, создаются глубокие характеры, где конфликты времени раскрыты с суровой, но неоспоримой художественной правдой. При всем желании из огромного количества картин, выпускаемых нашими киностудиями, сейчас не назовешь фильма, авторы которого приблизились бы к художественным масштабам, идейной страстности «Председателя» в изображении сегодняшней деревни.

Проблема создания крупных, глубоких фильмов о людях села — это прежде всего проблема сценариста и режиссера. В этом смысле мы вправе связывать большие надежды с мастерами, уже обращавшимися в своих произведениях к жизни крестьянства,— с такими, как Б. Метальников, В. Шукшин, Ю. Нагибин, С. Ростоцкий, А. Салтыков, И. Бондин. И вместе с тем необходимо, конечно, направить к деревенской теме интересы сценарной и режиссерской молодежи. В какой-то мере может помочь этому конкурс дипломников ВГИКа. Кроме того, Союз кинематографистов предполагает, что Комитет по кинематографии вместе с нами проведет всесоюзный конкурс на лучший киносценарий, посвященный современной теме, и что по меньшей мере половина сценариев привлеченных к конкурсу кинодраматургов будет посвящена селу.

Для того чтобы поднять активность сценаристов в этом направлении, необходимо позаботиться и о более эффективных путях изучения новых явлений жизни на месте действия будущих фильмов. Союз кинематографистов организует творческие командировки киносценаристов в сельские районы (в некоторых поездках, если производственные условия позволяют, участвуют и режиссеры), встречи кинематографистов с колхозниками, руководящими деятелями сельского хозяйства, учеными, работающими в этой области.

Определенные надежды мы возлагаем на смотр любительских фильмов о жизни тружеников села. Не говоря уже о привлечении кинолюбителей к созданию таких фильмов, он в чем-то может стать поучительным и для профессионального кинематографа — ведь участники смотра снимают деревенскую жизнь «изнутри», повседневно осуществляя часто недоступный штатному работнику студии метод длительных наблюдений.

Думается, что работе кинематографистов над сельской темой поможет и Всесоюзный фестиваль сельскохозяйственных фильмов, который состоялся в октябре прошлого года в Ростове-на-Дону. В ходе фестивального конкурса было показано 85 документальных, научно-популярных, технико-пропагандистских и учебных фильмов. В рамках фестиваля проведена творческая конференция, посвященная актуальным проблемам кинопропаганды достижений сельскохозяйственной науки и практики. Опыт этой встречи в Ростове-на-Дону, поучительность конкурсного соревнования и творческой конференции со всей неоспоримостью свидетельствуют о том, что такие фестивали и конференции, став традиционными, будут действенно помогать обмену творческим опытом, повышению уровня фильмов.

●

Безусловно, главный и пока не оплаченный долг кинематографистов — создание фильмов о деревне, о людях села. Но есть и другая сторона дела. Зададим себе вопрос: а всегда ли сельский житель может регулярно смотреть фильмы, доходят ли до него новинки экрана? И тут окажется, что способы продвижения кино в деревню — проблема, казалось бы, сугубо техническая — тесно переплетены с первостепенными творческими задачами советского кинематографа.

Нынче стационарная киноустановка в селе — не в новинку. По последним данным одна сельская киноустановка приходится на 580 человек. Вроде бы неплохо. При этом каждый житель в среднем 22,2 раза в год ходит в кино (в городе — 21,8). В 1969 году сельская киносеть выполнила план на 102 процента, за 8 месяцев 1970 года — на 104,3. 25 миллионов человек «сверх плана» смотрели фильмы. Совсем хорошо, не так ли? Но, право, не стоит поддаваться магии средних цифр! Хотя бы потому, что они уравнивают районы, где дела с кинофикацией и кинопрокатом обстоят прилично, и районы, где совсем плохо. Не говоря уж о том, что среднеарифметические выкладки равнодушны к художественному уровню тех лент, за счет которых выполняются и перевыполняются планы.

Но и это не все.

Сейчас всего лишь 19 тысяч деревенских киноустановок оборудованы широким экраном. Мало! Пришла пора стирать и в этом смысле грани между городом и деревней. К 1975 году число широких экранов на селе должно удвоиться. Возможности к этому вполне реальные. Калининский завод, производящий соответствующее оборудование, выполняет специальный заказ для деревни. Полагаю, что Союз кинематографистов не имеет права выпустить

из своего поля зрения и это важное дело. Быть может, следует найти какую-то форму шефства кинематографистов над Калининским заводом.

Сложна ситуация с сельскими киномеханиками. Киномеханик в деревне — не просто технический работник, он важная фигура в культурно-просветительной работе. А между тем у большинства механиков за плечами лишь восемь классов образования. Особенно острой делает проблему невероятная текучесть кадров: 40 процентов в год! Необходимы решительные, кардинальные меры, чтобы обеспечить сельские установки и передвижки постоянными квалифицированными киномеханиками. То, что планирует в этом смысле Комитет по кинематографии,— семинары киномехаников, разработка программ и выпуск учебных пособий, распространение на киномехаников льгот, которыми пользуются работники культпросветучреждений, — все это важные, необходимые и все же лишь самые первые шаги.

Очень популярны среди сельского населения народные фестивали. В частности, с большим успехом прошел недавний кинофестиваль в Красноярском крае. Мы и в этом, 1971 году продолжим традиции таких фестивалей, способствующих пропаганде киноискусства, сближению его мастеров с сельскими кинозрителями.

Для расширения кинопропаганды на селе Бюро пропаганды советского киноискусства организует постоянные кинолектории в крупных сельскохозяйственных районах страны. В этих лекториях, а также в сельских клубах наряду с выступлениями киноведов будут показываться фильмы-лекции «Начало советского кино», «Кино и современность», «Историко-революционные фильмы 30-х годов» (пока нами выпущено три фильма — их выпуск будет продолжен).

●

Таковы лишь некоторые из задач, какие предстоит решить нам, кинематографистам, чтобы внести достойный вклад в великое общенародное дело — в подъем нашего сельского хозяйства, в развитие культуры советской деревни. Духовные запросы сельских тружеников с каждым годом возрастают. Необходимо помнить это и при составлении тематических планов студий, и при работе над фильмами, и при решении практических вопросов кинофикации и кинопроката на селе.

Репортаж из одного района

Вл. Ишимов

1. В районном центре

Невдалеке от Брянска, на Орловском шоссе стоит единственный на российских просторах памятник воинам-водителям: шофер в красноармейской гимнастерке высунулся из кабины грузовика, стремительным жестом указывая вперед, на Запад. Проезжая мимо этого монумента, водители нынешнего поколения салютуют своим предшественникам продолжительным гудком. Все как один! Хотя нет на этот счет ничьего обязательного постановления.

Поколесив по брянской глубинке, я могу заявить твердо и убежденно: сегодняшние сельские шоферы тоже заслуживают памятника. Прижизненного. По каким дорогам — по какому бездорожью! — приходится им водить свои видавшие виды грузовики! Из вязкой, выше ступицы, грязи, из глубокого снега вытаскивают они «ЗИЛ»ы и «ГАЗ»ы, тяжело груженные всем тем, что из года в год все в больших количествах дает стране колхозная и совхозная земля, и всем, чем — тоже сегодня поболе, чем вчера,— снабжает сельских жителей индустриальный город...

В Почепский район вез меня начальник областного управления кинофикации Иван Васильевич Морин. Накануне выпал первый, обильный снег, а сегодня с утра потеплело, накрапывал дождь, и все потекло, превращаясь в дрянную смесь воды, серой снеговой массы и тающего льда.

— Только в Почеп едем, Иван Васильич? — осторожно поинтересовался шофер.— Или куда в село?

— В Почеп.

Водитель сразу успокоился, прибавил газку, и наш «почтивсюдупроходимый» двухдиферный «козлик» выскочил из города.

— До Почепа-то у нас шоссе отличное,— пояснил Морин.— Асфальт. Один только участок неважный. А вот дальше...— он чуть усмехнулся.— Я ведь какое-никакое, а начальство областного масштаба. Но «Волгу» мне не дают. Говорят: тебе по районам, по сельским киноустановкам ездить, а туда только «ГАЗ-69» и пробьется...

К корреспонденту киноведческого журнала брянские товарищи отнеслись очень внимательно. Первый секретарь обкома партии Михаил Константинович Крахмалев и заведующий отделом пропаганды Николай Тимофеевич Глухарев долго перебирали районы, советовались, решая, куда мне лучше поехать, чтобы с близкой дистанции посмотреть на сегодняшнюю деревню, попытаться узнать, чего она ждет от кинематографа. Остановились на Почепском районе:

— Во-первых, он у нас в области самый большой, во-вторых — сугубо сельскохозяйственный. Увидите наши успехи и, как говорится, отдельные недостатки в чистом виде. Первый секретарь там — Шереметьев Александр Сергеевич — человек аналитического склада ума. И, если так можно сказать, спокойного беспокойства. С ним потолкуете... Люди у нас интересные. Цель ясно видят. Действуют с размахом. И на проблемы, на противоречия глаза не закрывают.

Чуть позже я спросил Глухарева, какого он мнения о наших фильмах на сельскую тему.

— А где они, эти фильмы? — услышал я встречный вопрос.— Для деревни каждая такая картина, если она сделана всерьез,— событие. Знаете, как у нас в области приняли «Председателя»? По всем районам прошли зрительские конференции, зазывать никого не приходилось, народ валом валил. Помню такой случай. В Жуковском районе пригласили на премьеру актив. Потом в райкоме партии устроили обсуждение с участием корреспондента одной московской газеты. Дело прошлое, не стану называть, какой газеты. Он приехал явно с предвзятым мнением и старался повернуть дело так, чтобы картину разругали. Прерывал выступавших, задавал наводящие вопросы — не очень корректно себя вел. Но все в один голос хвалили фильм. Понятно: такие картины, смелые, правдивые, поучительные, позарез нужны сельскому зрителю. И ведь не только сельскому. Однако после «Председателя» не помню такой ленты, чтобы будоражила, брала за душу точным и ярким отражением бытия деревни, ставила бы острые, животрепещущие вопросы. Кинематограф пока не отвечает насущным задачам дня, не передает динамику деревенской жизни...

Вот с таким напутствием я и отправился в сельский район, чтобы попытаться узнать, какие именно проблемы не задевает сегодняшний кинематограф.

На прощание Николай Тимофеевич — полушутя, а может, и всерьез — сказал:

— Съездите, смотришь — увлечетесь. Вернетесь в Москву — режиссера какого-нибудь уговорите к нам на Брянщину завернуть...

●

«Газик» наш мчался по узкому шоссе, мимо полей и деревень.

— ...Интересуетесь, какие нужны фильмы для села? — переспросил Иван Васильевич Морин.— Но ведь нет такого подразделения — картина для города и картина для села. И правильно, что нет. Деревенскому зрителю идут те же ленты, что и городскому. Но — как идут? Вернее — когда? Вот вам пример. Получили мы фильм «Освобождение». Широкоформатный, как знаете. Показали его в Брянске. Чтобы двигать картину дальше — нужен хотя бы широкоэкранный вариант. Он при-

ходит через два, а то и три, четыре месяца. Но ведь из 1438 сельских киноустановок у нас в области только 526 широкоэкранных. А 276 узкопленочные. Понимаете? Значит, ждем обычный вариант. Ждем, и хорошо знаем, что пройдет еще месяцев пять, если не полгода. И выходит, что такую картину, боевик, как говорится, большинство сельских зрителей посмотрит чуть ли не через год после горожан. Обижаем мы сельского зрителя, обижаем. Но и это еще не все. Копий мы получаем очень мало. Посудите сами: на двадцать два района области — пять-шесть. Они и кочуют из района в район, а там — от одного киномеханика к другому...

— Что же надо, по-вашему, делать?

— Идти надо двумя путями. Одновременно. Резко увеличить тиражи фильмов — раз, быстрее строить широкоэкранные кинотеатры — два. Или цветные фильмы. Знаете ли вы, что очень многие цветные картины мы получаем в черно-белом варианте? Разве это для села не обидно? А положение сельских киномехаников...

Тут в разговор вмешался молчавший от самого Брянска водитель:

— Вон он, их главный внутренний враг, на каждой крыше торчит,— кивнул он в сторону изб (мы как раз проезжали деревню).

— Это вы про что? — спросил я.

— Про телеантенны,— вместо шофера ответил Иван Васильевич.— Главный враг, но не единственный. Впрочем, киномеханики вам сами все расскажут. Вы встретьтесь с ними, побеседуйте...

Когда мы въехали в Почеп, дождь превратился в ливень, и мы с Мориным успели изрядно промокнуть, пока добежали до двухэтажного здания райкома.

В кабинете первого секретаря уже который час шло деловое совещание с директорами совхозов — обсуждали структуру посевных площадей. В перерыве я успел коротко переговорить с Александром Сергеевичем, и когда совещание окончилось, Шереметьев попросил уставших порядком директоров задержаться: из Москвы приехал корреспондент, хочет побеседовать с ними о кино. Директора, привычные ко всему, все-таки удивленно переглядывались — кто со смешком, кто хмуровато. Их вполне можно было понять—дело шло к вечеру, иным предстояло добираться восвояси четыре-пять часов, а тут я со своим кино!.. Но совхозные руководители — народ дисциплинированный. Остались. И высказывались.

Директора «долбали» кино сильно и беспощадно. Особенно досталось научно-популярному кинематографу за то, что нет фильмов, пропагандирующих новую технику, передовой опыт, новые методы хозяйствования. Вот, например, в колхозе «Заря коммунизма» у Королькевича, Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР, на току управляется один человек, да и тот — инвалид. Обмолачивают же три тысячи тонн. А в «Новом труде» четыре человека дают обмолот тысячу шестьсот тонн. Надо в кино показать, как Королькевич сумел такого добиться.

— Это все правильно,— сказал Михаил Михайлович Гомонов, директор совхоза «Милечский».— Но ведь в кино-то ходят не только чтоб учиться, чтобы опыт перенимать, анализировать всякие жизненные проблемы. Кино — это ж и отдых. Вы посмотрите — как афиша, что пойдет индийский фильм, так народ дома не засиживается. А почему? Такие уж это хорошие картины? Поучительные, что ли? Да нет. Трогательная любовь, хороший конец. А главное — музыка. Ну а где наши легкие картины? Музыкальные фильмы? Веселые комедии?.. Может, я ошибаюсь, не все вижу — некогда. Но мне кажется, в последнее время их мало... А ведь человеку хочется иногда расслабиться, отвлечься от забот, посмеяться, поплакать легкими слезами...

— И повеселиться, и отдохнуть, и музыку послушать — это все, конечно, полезно. Но ведь, как говорится, потехе час, а делу — время. Дело-то прежде. Потому, думаю я, сначала надо побеспокоиться о серьезных кинофильмах. Взять проблему «руководитель и коллектив». Мне кажется — в ней корень всему. Вот бы в нее заглянуло искусство. И поглубже бы.— Так считает Федор Евстафьевич Луговой, директор скотооткормочного хозяй-

ства «Житня».— Сегодня в хозяйстве самостоятельное творчество коллектива, если его по-умному направлять, дает лучшие результаты, чем работа по старинке. Ни указания, ни инструкции — они ведь все разнообразие условий на местах учесть не в силах.

Вот вам пример. У нас в хозяйстве в одном станке откармливается полтысячи свиней. Это передовой метод. Он дал нам возможность так оборудовать помещения, что по ним хоть в тапочках ходи. В свинарнике, представляете? Все это наш коллектив осуществил самостоятельно. Человек-инициатор — вот центральная фигура современного производства. Истинно современный руководитель должен понимать, как изменилось время и люди. Люди теперь хотят работать без понуканий и подстегиваний. Они не любят, когда начальник ходит за ними следом. Теперь не возьмешь горлом, приказом, командой. Теперь мало быть опытным администратором, толковым агрономом, сметливым хозяином. Нужно уметь подойти к человеку, найти ключик к его душе, быть для него авторитетом во всем, в том числе и в культуре, в эрудиции. Не умеешь — учись. Такие настали времена...

●

— Вы когда-нибудь задумывались над такой в общем очень простой истиной: руда, уголь, нефть — все, на чем зиждется индустрия,— дается ей в готовом виде природой. Сельское хозяйство — единственное производство, которое создает п е р в и ч н ы е ценности. Отсюда — исключительное положение, необыкновенная роль сельского хозяйства в жизни человечества...

Рано утром мы сидим с Шереметьевым и секретарями райкома Николаем Семеновичем Политыкиным, Ильей Дмитриевичем Сащенко. Воскресенье. И я не могу избавиться от ощущения неловкости: три занятых, утомленных рабочей неделей человека пришли в райком специально из-за меня. Но будем считать — из-за кино. В здании тихо — нет посетителей. Только из приемной сквозь неплотно притворенную дверь доносится ровное жужжанье электробритвы: это помощник первого секретаря только-только вернулся из командировки по глубинным селам.

— Проблемы? — продолжает Шереметьев.— Их много — первостепенных и непростых. Их надо решать. Именно на это направлены постановления июльского Пленума ЦК. Сельскохозяйственное производство нуждается в интенсификации и техническом перевооружении. И нужно сделать все, чтобы не растягивать сроки. Если мы этого не сделаем, говорил на Пленуме Леонид Ильич Брежнев, то упустим время, накопим новые недостатки и создадим еще большие трудности. Партия создала цельную, стройную программу развития села на новом этапе. Это дело всенародное.

Но покуда техники не хватает. Особенно той, что механизирует трудоемкие и тяжелые работы, ручной труд, который должен быть постепенно изжит. Это основа перестройки сельской жизни. Промышленность еще плохо о нас заботится. Выделенные нам фонды далеко не всегда покрывают наши потребности, да и эти фонды тоже, бывает, остаются лишь на бумаге. 230 типов новых машин выдержали за последние годы госиспытания — но промышленность производит едва половину. А азотистые удобрения? Если б на гектар мы получали их по два центнера, то, применяя в комплексе с органическими, сумели бы повысить урожайность в д в о е. Это не фантастика, а трезвый и точный расчет. Наши руководители хозяйств зиму тратят главным образом на то, чтобы всеми правдами и неправдами «выбить» побольше удобрений...

Машины, удобрения, научная организация труда — вот три опоры, на которых должно родиться и н д у с т р и а л ь н о е сельскохозяйственное производство.

Это одна сторона дела. Вторая — быт, культура села.

Крестьянин хочет жить в хорошем доме, с городскими удобствами. А как ему построиться? Конечно, и колхозы и совхозы строят, но — мало. В этом году по всем сельсоветам района будет выстроено десять жилых домов площадью 1196 квадратных метров. Наша межколхозная строительная организация мало-

мощна, ее сил не хватает даже на производственные помещения. А главное — дело упирается в стройматериалы: лес, кирпич, шифер, стекло — где их взять?

Торговля. По району мы за пять лет построили 53 магазина, появились уже и сельские специализированные магазины. Но... за два года фонды промтоваров не выросли ни на рубль. Сельский житель становится зажиточнее, у него есть деньги, а потратить их он нередко не может. Приходит ко мне перед первым сентября колхозница, говорит: сын в школу идет. Где купить ему костюмчик? Деньги — вот они, а детских костюмов-то нет... Но чуть не самое больное наше место — дороги...

Я вежливо перебил:

— Александр Сергеевич, все это проблемы технические, производственные, экономические, финансовые и прочее. А меня интересуют также социальные, психологические проблемы села. Те, которыми надлежит заняться кинематографу, чтобы внести лепту в общенародное дело — подъем сельского хозяйства. Ведь искусство — это человековедение, его интересует душа человека, отношения людей, в том числе и в процессе производства, а не техника как таковая...

— Видите ли,— сказал Шереметьев,— селу необходима социальная перестройка. И производства, и быта, и культуры. Но все, о чем я говорил,— необходимая основа этой перестройки. Все в конце концов упирается в технику, в современный комфортабельный быт — значит в водопровод, газификацию, канализацию. В городские условия труда и жизни, которых требует и для которых созрело наше село.

Вот, скажем, миграция сельского населения, о которой много говорят и пишут. Острая и насущная проблема. Молодое поколение крестьянства — будущее села, следовательно — будущее всей страны. А молодежь уходит в город. Писатель Георгий Радов недавно в «Литературке» привел цифры по Западной Сибири — за десятилетие там в деревне доля работников от 16 до 29 лет уменьшилась вдвое. У нас — та же картина. Конечно, отток деревенского населения в город — процесс исторически неизбежный. Город — мощный насос, как выразился тот же Радов. Заводам, стройкам, сфере обслуживания требуется рабочая сила. Но миграцию можно и нужно замедлить. Для этого надо прежде всего знать, п о ч е м у сегодня молодой крестьянин оставляет родные места.

Разве это не тема исследования для искусства, в частности — для кино? Знаете, вполне могу представить себе такой фильм: герои — два друга, сельские парни. Оба хорошие, честные ребята. У обоих — корни в селе, они любят родные места, сельские просторы, сельский труд. И вот — один уходит в город, другой остается. Почему? Что пересиливает в душе одного, а что — в душе другого?

— Ситуация из романа Абрамова «Две зимы и три лета»...

— Правильно. Но — на ином историческом материале. Другое время, несхожие условия жизни. Другие стимулы. Тогда уходили в город от бедности, а теперь...

— Почему же — теперь?

— К этому я и веду. Чувство долга, гордость своей крестьянской миссией, если хотите,— разве они сейчас не действуют? Еще как! Так в чем же дело? Наверно, в новом соотношении факторов материальных и моральных, в их взаимодействии. Как вести дело, чтобы они наилучшим образом влияли на юные души? Иной раз голова кругом идет от дум. А книгу возьмешь — там об этом нет, в кино придешь — опять про то, что волнует, ни звука. А ведь говорят: искусство помогает познать действительность...

— Деревня стареет,— вступает в беседу Илья Дмитриевич Сащенко.— У нас в районе закрываются начальные школы: некому учиться. В Макаричскую, например, школу в первый класс поступило в этом году только пятеро. Мы точно знаем, что в 1975 году в некоторых селах у нас вообще не будет первоклассников. В село пришел достаток, а миграция продолжается...

Правда, есть и обратная тенденция. После того как в колхозах ввели гарантированную денежную оплату, многие вернулись из города

домой. Но бывает, что не удерживаются. Вкусили городской жизни.

Денежная оплата, повысив материальный уровень, создала новые требования к торговле, обслуживанию. Выросли культурные потребности. Старая постановка культработы не удовлетворяет молодежь...

— Но прежде всего — организация труда,— повторяет Шереметьев.— Вот вам наглядный пример. В совхозе «Первомайский» директор Петр Иванович Шподаренко ввел на фермах трехсменную работу. И теперь молодые девушки охотно работают на фермах. А ведь это один из самых тяжелых видов труда, если дело идет по старинке. Доярка не может оторваться от фермы с рассвета до вечера, таскает на себе тяжеленные корзины с кормом. А молодой девчонке хочется учиться, читать, погулять, на свидание, в конце концов, сбегать. Вот они и уходят с ферм, остаются работать женщины немолодые.

В колхозе-миллионере «Заря коммунизма» доярки зарабатывают по двести-триста рублей в месяц. И все же есть такие, что покидают село.

Но путь, которым пошел совхоз «Первомайский», доступен только экономически мощным передовым хозяйствам, переходящим на индустриальные рельсы. Вот вам прямая зависимость: экономика — техника — организация труда — социальные проблемы.

А дороги? Разве это проблема т о л ь к о техническая, строительная, транспортная? Нет, дорожная проблема приобрела нынче особо острое с о ц и а л ь н о е значение. Уверяю вас, одна из самых веских причин, определяющих миграцию молодежи в город,— именно дорога. Вернее — бездорожье...

А пожалуй, прав Шереметьев, подумал я. Кто из москвичей не замечал вечером возле Большого театра ряды автобусов? Машины с подмосковными, владимирскими, ярославскими, калужскими номерами. Это жители ближайших к Москве местностей приезжают целыми коллективами смотреть «Спартак» или слушать «Риголетто». И среди них — колхозники, рабочие совхозов. Дороги позволяют побывать на спектакле и к ночи вернуться домой.

Конечно, Большой театр, МХАТ и «Современник» есть только в столице. Но в каждом областном центре действует драматический театр. От Брянска до Почепа — восемьдесят километров, от Почепа до глубинных сел — еще тридцать-сорок. Два часа езды.

Будь здесь приличные дороги — поездки в театр, музей, в картинную галерею, в концерт не были бы утопией. Нетрудно представить, как много это значило бы для духовной жизни современного крестьянина.

— Да, если бы можно было за день обернуться в Брянск и обратно — меньше стало бы причин, толкающих молодого грамотного жителя навсегда из родных мест,— уверяет Шереметьев.— Понимаете ли, дорога делает город социально и психологически ближе к селу. Вроде бы парадокс, но факт: чем лучше будут дороги, тем реже молодежь станет по ним уезжать из села в город...

— Проблемы, проблемы... Решаем их, а теперь, после июльского Пленума, решать будем с утроенной энергией. Подъем большой в народе,— снова вступает в беседу Сащенко.— Но вы смотрите, как странно получается: искусство — раз вы из киножурнала, будем говорить: киноискусство — обходит все эти проблемы стороной. Иной раз появляется фильм вроде бы на сельскую тему, но тема взята как-то сбоку, что ли. Не по главным направлениям действуют товарищи режиссеры. Ну, вот тот же «Деревенский детектив». Хороший фильм, сделан интересно, сочно играет Михаил Жаров. Но ведь милиционер не главная фигура в нынешней деревне. Вы поймите меня правильно: хороший, повторяю, нужный фильм. Но если б он был о д н и м из многих. В селе сегодняшнем — материала для художника невпроворот. И какие люди есть... Вот мы все говорим: «Председатель». Почему картина так прозвучала? Главный герой выбран точно. Все процессы показаны через него. Но такой председатель — фигура прошедшего времени. Знаете, как здорово было бы, если б вдруг появился фильм о нынешнем крупном колхозном руководителе...

— Что ты, Илья Дмитриевич, как это вдруг? — перебил Политыкин.— Разве бывает в искусстве — «вдруг»...

— Да это я так, вырвалось... Наверно, потому, что кинокартина о селе для нас всегда «вдруг»... Но уж позволь, я закончу мысль. О современном предколхоза. Вот вчера кто-то из директоров подсказывал: хорошо, если бы кино обобщило опыт работы на току у Королькевича. Да, по-моему, не про ток, а про самого Королькевича фильм можно снять! Ну, не про него, конечно, а взять его прообразом, обобщить, что ли. Делают же так в кино. А Королькевич — это мощная личность...

— К тому же твой друг,— улыбнулся Шереметьев.

— Точно. Потому и говорю, что хорошо его знаю. Он председатель потомственный, так сказать. Во втором поколении. Его отец тоже руководил артелью. Немцы его убили. Володя Королькевич сначала на ферме работал, потом в бригадиры его выдвинули. Заочно учился, стал агрономом. Был секретарем комсомольской организации, инструктором райкома. А потом совсем еще молодого парня послали председателем в отстающий колхоз. Ну, что вам сказать — хозяйство там было в таком упадке, что Королькевичу вывеску «Правление» не на чем было прибить. Он умный мужик, расчетливый. Постепенно поднял колхоз, объединился еще с двумя артелями. Теперь «Заря коммунизма» — богатейшее хозяйство, миллионами ворочает. 131 центнер мяса дает на сто гектаров угодий — в нашей зоне это замечательно, вдвое больше средней цифры по району. Для колхозников построил двухэтажные городские дома, с газом. Два дома культуры соорудил. Детский сад работает... Широко смотрит Королькевич. О дорогах заботится — в пределах колхозных владений, конечно. Путь Королькевича был, понятно, трудный, сложный. Не всем крепкий руководитель пришелся по нраву. Было дело, даже грозили ему. Но он не той породы, что можно испугать. Не ангел он, конечно, Володя. Весь в хозяйственных вопросах, а не мешало бы ему больше в людские души вникать... Ну, если всё вместе про него взять — а я ж так, вскользь пересказал,— разве нет материала для фильма? И еще какого!

— Илья Дмитрич, ты прав, слов нет,— отозвался Шереметьев.— Можно сделать такую картину. Но я знаешь, в чем убежден? Нельзя в наше время кинематографу живописать т о л ь к о председателей. Время-то переменилось. Конечно, и нынче предколхоза, директор совхоза — главные, руководящие фигуры на селе. Но село становится иным. В его жизнь куда мощнее, чем раньше, врываются общественные начала, творчество коллектива. Разве председатель руководит в гордом одиночестве? В колхозе знающие, эрудированные специалисты. С недавних пор работают профсоюзы. А советы бригад? Сам знаешь, какую они начинают играть роль!

— Например, в колхозе «Ленинский путь»,— подсказал Политыкин, пряча свою записную книжечку, которую все время перелистывал (это не книжечка, а прямо-таки Большая Районная Энциклопедия!).— Там ни один вопрос жизни, ни одна просьба или предложение колхозника не минуют совета бригады. Звание «Почетный колхозник» без мнения совета никому не присвоят.

— Да, советы бригад становятся важным органом колхозной демократии,— согласился Шереметьев.— И вообще, вся атмосфера, духовный, что ли, климат деревни изменился — народ-то стал грамотный, интересы крестьянина далеко вырвались за пределы села! Художник, который сможет уловить суть этих перемен и перенесет этот новый климат на экран или в книгу,— вот такому честь и хвала. Ждем не дождемся подобного фильма!

Мы тут с вами обо всем об этом в райкоме рассуждаем. А вы махните в село. Скажем, в Речицу. Потолкуйте с людьми, с теми, кто непосредственно работает на земле, живет ею. И обязательно встретьтесь с директором хозяйства, с Самолыго Сергеем Иванычем. Не пожалеете...

(Окончание
в следующем номере)

Экран в предсъездовские дни

— Как строится работа всесоюзной киносети в преддверии партийного съезда? — с этим вопросом наш корреспондент обратился к начальнику Управления кинофикации и кинопроката Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР Ф. Белову. Вот что рассказал **Ф. Белов:**

— В эти дни перед кинопрокатом стоит задача построить репертуар так, чтобы он явился живым и непосредственным отражением трудовых дел и свершений нашего народа.

Важный раздел репертуара составят новые фильмы, выпущенные непосредственно к XXIV съезду партии. Среди них: третья серия киноэпопеи «Освобождение» — «Направление главного удара» (сценарий Ю. Бондарева, О. Курганова, Ю. Озерова, постановка Ю. Озерова). На Киностудии имени А. П. Довженко готовы фильмы «Семья Коцюбинских» режиссера Т. Левчука и «Путь к сердцу» режиссера В. Ивченко. Известный белорусский кинорежиссер В. Корш-Саблин закончил работу над фильмом «Крушение империи». Казахский кинематограф будет представлен на всесоюзном экране художественным фильмом Ж. Байтенова и Цой Гук Ина «В те дни».

Со своими новыми работами познакомят зрителей кинодокументалисты. «Атомное пламя», «Секретарь райкома», «50 лет ГОЭЛРО», «Крестьяне» (ЦСДФ); «Глазами друга» (совместное производство ЦСДФ с польскими кинематографистами); «Я — Башкирия» (Свердловская студия документальных и научно-популярных фильмов) — вот названия этих картин.

В январе — марте 1971 года в киносети страны будет проведен тематический показ кинофильмов под девизом «Народ и партия едины». Он должен стать своеобразным отчетом кинематографистов о проделанной работе по созданию фильмов, раскрывающих руководящую роль партии в жизни нашей страны. Ведущее место в репертуаре этого цикла займут наиболее значительные ленты, появившиеся на экране в период между XXIII и XXIV съездами партии.

Назову в первую очередь фильмы, выпущенные нашими студиями в юбилейном году: «На пути к Ленину» (совместное производство киностудий «Мосфильм» и ДЕФА, сценарий Е. Габриловича и Х. Байерля, постановка Г. Райша), «Кремлевские куранты» (сценарий О. Стукалова, постановка В. Георгиева), первая и вторая серии киноэпопеи «Освобождение» — «Огненная дуга» и «Прорыв», «У озера» (сценарий и постановка С. Герасимова), «Посол Советского Союза» (сценарий А. и П. Тур, постановка Г. Натансона), «Директор» (сценарий Ю. Нагибина, постановка А. Салтыкова), «Красная площадь» (сценарий Ю. Дунского и В. Фрида, постановка В. Ордынского).

В предсъездовские дни любители кино вновь перелистают страницы советской Киноленинианы («Верность матери», «Сердце матери», «Ленин в Польше»), вернутся к историческим дням революции («Железный поток»), гражданской и Отечественной войн («Виринея», «На войне как на войне», «Песнь о Маншук» и другие), встретятся со своим молодым современником в картинах «Журналист», «Доживем до понедельника».

Предполагается также выпустить два новых короткометражных пропагандистских фильма — «Интернационалисты» и «Земля и люди». Смонтированные из кадров лучших советских художественных фильмов, они восстановят на экране важнейшие этапы жизни Советского государства. Оба фильма по специальному заказу информационно-рекламного бюро Управления кинофикации и кинопроката готовит киностудия «Мосфильм».

Расширится деятельность кинолекториев — разработана специальная программа тематического цикла «Мы к коммунизму держим путь», с которой познакомятся любители советского кино.

Для более успешной пропаганды тематического показа кинофильмов, идущего под девизом «Народ и партия едины», киносеть страны

получит выпущенную массовым тиражом фотовыставку. А москвичи и гости столицы, посетив павильон «Советская культура» на ВДНХ, смогут ознакомиться с экспозицией выставки «Кино — верный помощник партии в строительстве коммунизма», посвященной решениям июльского (1970) Пленума ЦК КПСС.

В успешном выполнении намеченного плана многое будет зависеть от активности местных организаций кинофикации и кинопроката, от инициативы их работников, которые в преддверии съезда взяли на себя новые социалистические обязательства, чтобы повысить культуру кинообслуживания городского и сельского населения.

Самое высокое звание

Л. Данилов

«Высокое звание коммуниста» — так называется фильм, который снимает на Центральной студии документальных фильмов режиссер Лев Данилов по сценарию, написанному им совместно с драматургом Георгием Капраловым. Свою работу кинодокументалисты посвящают XXIV съезду КПСС.

Наш корреспондент обратился к Льву Стефановичу Данилову с просьбой рассказать о будущем фильме.

— Вы застаете меня,— ответил режиссер,— в разгар работы над картиной о коммунистах, о людях разных судеб, разного жизненного опыта, но объединенных одним, главным — беззаветным служением своему народу. Сейчас, когда страна идет к XXIV съезду КПСС, хочется особенно ярко и взволнованно рассказать о ее успехах, о замечательных наших тружениках, о коммунистах. Мы, документалисты, обязаны говорить об этом во весь голос, запечатлеть на экране самые характерные приметы времени, нести людям самые передовые идеи века. Когда перед тобой стоят столь серьезные задачи, то, делая фильм, нет желания размениваться на «мелочи» каких-то нарочитых приемов.

Мы были бы счастливы, если бы удалось добиться благородной простоты звучания картины, доверительного разговора со зрителями. Наша цель — создать фильм поэтический, но без выспренности, бытовой, но не приземленный.

Итак, картина о коммунистах.

В чем сложность, в чем основная особенность нашего замысла? Видимо, в том, что герои фильма — это люди, совершающие великие дела в ежедневном, будничном труде. За внешним спокойствием и размеренным течением жизни кипят такие страсти, угадывается такое высокое напряжение, что художник может только мечтать о счастье приобщиться к этой благородной атмосфере.

Мы рассказываем о лучших людях наших дней. Вызываем их на откровенный разговор, не прибегая к скрытой камере.

В прологе картины мы показываем открытое партийное собрание на Московском заводе Памяти Революции 1905 года. Принимают в партию молодого фрезеровщика Евгения Евсикова. И перед ним, рабочим парнем, встает самый основной вопрос: готов ли он принять на себя высшую меру ответственности, знает ли он, что значит быть коммунистом?

По существу, весь фильм является нашей попыткой ответить на данный вопрос. Для этого мы обращаемся к жизненному и нравственному опыту многих коммунистов, героев нашего фильма. Их монологи и придадут единое звучание картине, станут основой его композиции.

Для того чтобы осмыслить масштаб людей и событий, мы будем часто возвращаться к дням минувшей войны, показывать на экране уже тронутые временем, выцветшие кадры фронтовой и тыловой кинохроники. Представляю себе длинную панораму по документам военных лет: заявления фронтовиков о приеме в партию. Перед боем, может быть, за несколько часов, за несколько мгновений до смерти советские люди приобщались к высокой ленинской традиции борьбы за рабочее дело.

Свободное построение фильма ведет нас от мирного труда к военным дорогам, потом снова к миру. Вот Урал времен войны, один из заводов, выпускающих танки. Среди тех, кто

их делает,— совсем еще девочка Вера Слепых; мы видим ее фотографию. Вот Толя Мокин — мальчишка, живший до войны под Горьким. Самое сильное из его детских впечатлений — фильм о моряках (проходят кадры-напоминания «Мы из Кронштадта»). Хотел стать моряком, но судьба решила иначе — стал танкистом. Воевал на самоходке, участвовал в боях за Советскую Прибалтику. Вот Паша Лупанов — тоже еще мальчик. Он жил в Прибалтике, которую освобождал незнакомый ему тогда боец, может быть, когда-то проезжавший мимо на самоходке...

Вера Слепых, Толя Мокин, Паша Лупанов...

Мы идем вслед за ними по дорогам боев, видим кровь, смерть, разрушения. Наконец перед нами улицы поверженного Берлина, парад Победы, последний военный салют. Мир приходит на смену боям, меняется уклад жизни, ее облик.

...Сидят перед нами три вполне обыкновенных человека, три сослуживца со Щекинского химического комбината, что под Тулой: главный экономист Вера Ивановна Слепых, секретарь парткома Анатолий Александрович Мокин, инженер-химик Павел Александрович Лупанов. У них, коммунистов, новые заботы. На предприятии сейчас осуществляется эксперимент, долженствующий привести к значительному повышению производительности труда.

И на химкомбинате и всюду, где приходилось снимать нашей группе, мы встречали людей умных, немногословных, глубоко озабоченных общим делом. Каждый из них этой своей озабоченностью прекрасно подтверждает известную мысль Владимира Ильича Ленина о том, что коммунизм начинается там, где возникает у человека забота не о себе или ближнем своем, а и о дальнем, незнакомом.

Об этом будет эпизод, который мы посвящаем людям, производящим станки на крупном машиностроительном заводе. В свое свободное время, порой ночами они делают сельскохозяйственные машины, чтобы помочь деревне. При коммунистическом отношении к труду, которое их отличает, стирается грань между «ближними» и «дальними», возникает, как писал Маяковский, «единое человечье общежитье».

Немало кадров нашей ленты посвящено современному селу, его проблемам. Героям фильма свойственно не «пейзажное», умиленное отношение к деревне, но активное преобразующее начало, чувство высокой партийной ответственности за все, чем живет современное советское село.

И тут не могу не назвать имя Дмитрия Кузовлева, одного из героев нашей ленты. Был он журналистом, но тянуло его в родные края, в далекую пошехонскую деревню. Мечту свою осуществил. Оказался человеком знающим и хозяйственным — избрали его секретарем райкома. Район быстро пошел в гору, труженики его добились немалых успехов. А Кузовлев разговор с нами начал так:

— Я еще только учусь быть хорошим секретарем...

Это ли не настоящая партийная неуспокоенность?

Описанный эпизод открывает цепь новелл о секретарях райкомов. Съемки производили в Сибири, Грузии, Узбекистане.

В наши дни, когда непосредственной производительной силой становится наука, прогресс во всех областях жизни все больше и больше зависит от успехов ученых. Поэтому коммунистам — людям науки в картине принадлежит почетное место. Они расскажут о нравственном долге ученых перед страной, перед человечеством.

Отсюда мы снова вернемся к временам войны, к годам тяжелых испытаний. Мы напомним зрителю о первой схватке с фашизмом в Испании, потом о Сталинграде и Курской дуге, о победоносных боях сорок четвертого года. Как все люди моего возраста, я не могу без волнения смотреть эти летописные кадры. Судьба воина, снявшего шинель, сменившего меч на орало, ярче всего проступает в биографии знаменитого председателя колхоза Кирилла Орловского. Его жизнь уже не однажды обращала на себя внимание кинематографистов. Известно, что реальной первоосновой и художественного фильма «Пред-

седатель» тоже являлась она. Думается, не случайно в этой картине роль председателя-коммуниста исполнял актер-коммунист Михаил Ульянов. Тут глубокое духовное родство актера и героя. Поэтому, думается, закономерно включили мы в ткань нашего документального фильма кадры, рассказывающие о больших художниках-коммунистах, об актерах Николае Черкасове, Михаиле Ульянове и некоторых других.

Мы показываем коммунистов, изо дня в день делающих свое великое дело. Каждый — на своем месте. На них лежит ответственность за судьбы сегодняшнего и завтрашнего мира. Идущие в авангарде человечества, они прокладывают путь в будущее.

Но нельзя понять будущего без прошлого. И тогда на экране возникает давняя фотография, возвращающая нас к самым истокам партии: Владимир Ильич Ленин в тесной группе соратников по петербургскому Союзу борьбы за освобождение рабочего класса. Так начиналось коммунистическое движение в нашей стране. От этой фотографии мы приходим в Кремлевский Дворец съездов, где делегаты XXIII съезда партии, стоя, в едином порыве поют пролетарский гимн «Интернационал». Между этими двумя кадрами — семь десятилетий борьбы, труда, благородного подвижничества коммунистов...

И вот, пройдя по дорогам войны и мира, побывав в разных концах страны и за ее рубежами, рассказав о судьбах многих коммунистов, мы вновь возвращаемся к прологу, к собранию, где принимают в партию молодого московского рабочего. Теперь вопрос, который был задан ему вначале: «Готов ли ты стать коммунистом, готов ли принять на себя высшую меру ответственности?» — обретает конкретность, облекается в плоть под влиянием прошедших на экране кадров.

«Голуби» Лейпцига

С 21 по 28 ноября 1970 года в городе Лейпциге (ГДР) проходил XIII Международный фестиваль документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения. Жюри, в состав которого от Советского Союза входил Роман Кармен, подвело итоги этого представительного форума, на котором было продемонстрировано в общей сложности 311 фильмов почти из пятидесяти стран.

По разным категориям премии «Золотой голубь» удостоены советские картины «Наш марш», «Полет в будущее», «Юноша Фридрих Энгельс» (совместное производство с Германской Демократической Республикой).

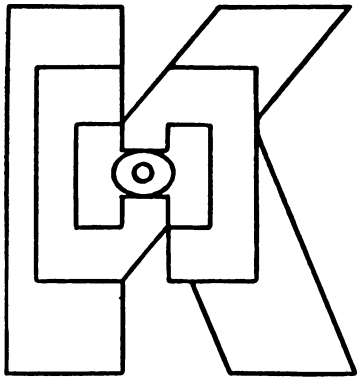
«Золотым голубем» увенчаны также усилия кинематографистов, создавших картины «Битва на дороге» (Демократическая Республика Вьетнам), «Человек чести должен уйти» (ГДР), программа телевизионных фильмов из Чили, «Майский день» (США), «Договор» (Италия).

«Серебряного голубя» получили картины, представленные Советским Союзом, — «Ветер — весь день» и лента совместного производства с Польшей «Глазами друга». Такой же награды удостоены фильмы «Жители моей деревни» (Республика Южный Вьетнам), «Она» (ГДР), «По ту сторону голубого порога» (Болгария), «Волки и овцы» (Италия), «Прощальный гимн» (ОАР), «Нам живется хорошо» (Сирия), «Я был солдатом» (Великобритания), «Путешествие в глубины мозга» (ГДР).

Специальную премию Всемирного Совета Мира получил советский телевизионный фильм «Мир в этот день», рассказавший о том, чем жила наша планета 22 апреля 1970 года — в день 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

Специальных премий жюри удостоены фильмы «Человек на потрясенной земле» (Югославия); «Августовская пастораль» и «Генералы» (Чехословакия), «Побеждать и под палящим солнцем» (Патриотический фронт Лаоса).

Почетные дипломы присуждены лентам — «Баланс одного года» (ФРГ), «Под землей» (Финляндия), «Продолжайте!» (США), «Правда непобедима» (Япония), «Клемке» (ГДР), «Довольно, довольно!» (Индия).



Размышления у истоков

Е. Сурков

Фильм «У озера» начинает Лена. Лена же его и заканчивает. Композиционно тема Байкала, спор о том, зачем надо было строить на его берегах целлюлозный завод, вплетены в рассказ о Лене, о ее легком и светлом детстве, постепенном взрослении, выходе в самостоятельную жизнь. До этого все ее существование было безраздельно слито с Байкалом. Но вот явился человек, которого сперва она встретила как врага, пришедшего растоптать всю ее прежнюю счастливую, привычную, как дыхание, жизнь, а потом полюбила. И вот уже сбывается отцовское пророчество: «Нельзя прожить всю жизнь у озера». Новые дали зовут и манят и грозят новыми испытаниями, и, чувствуя в сердце «боль, от которой можно ослабеть и все перепутать», Лена едет в неизвестное, чтобы «стать сильной». По-настоящему сильной — «как отец».

Помните: «на берегу озера с детства живет молодая девушка... любит озеро, как чайка, и счастлива и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее».

В фильме «У озера» слышится и эта старая, грустная, как романс, тема, но слышится переосмысленная, транспонированная в другую тональность, и главное — включенная в другую систему сопутствующих сюжетных обстоятельств. И человек, который в фильме пришел на озеро, пришел на него не случайно, а увидев Лену, не погубил ее, как чайку, хотя и не сумел, вернее, не смог сделать ее счастливой. Словом, как это часто бывает в искусстве, старый мотив отозвался спустя полвека в душе режиссера, нашего современника, и потому, что в этом мотиве скрыта вечная колдовская сила, и потому, что, развивая старую тему по-новому, легче ощутить, как переменилось все — и в человеке и вокруг него, в мире.

Не берусь гадать, вошел ли знаменитый «сюжет для небольшого рассказа» в художественную структуру герасимовского фильма осознанно, намеренно или отозвался в нем, как эхо, как незаметно назревшая где-то в тайниках художнической интуиции реминисценция. Но знаю твердо: если разбирать фильм по листикам, как луковицу, то этот мотив окажется запрятанным в самую его сердцевину, на той глубине, где и совершилось таинство зарождения фильма как п о э т и ч е с к о г о произведения.

Но в то же самое время он строится и как произведение о с т р о п у б л и ц и с т и ч е с к о е. Раздумья философского значения переплетаются в нем с газетной «злобой дня», а полемика, почти на всем протяжении картины остро волнующая основных действующих лиц, адресуется и к нам, зрителям. Провоцируя нашу активность, эта полемика вплотную ставит нас перед теми вопросами, к которым еще утром адресовал нас публицист-футуролог, не на шутку встревоженный необходимостью охраны биосферы и по возможности более целесообразного гармониче-

ского воспроизводства природных ресурсов.

И именно эти части картины, взрывающиеся дискуссиями, проникшими на экран из жизни и в жизнь же возвращающимися, и образуют то магнитное поле, к которому прежде всего отклоняется стрелка зрительского интереса. Отклоняется настолько, что, если судить по газетным рецензиям, фильм многими даже и был воспринят как специально посвященный «проблеме Байкала», как продолжение споров, возникших несколько лет тому назад вокруг строительства большого целлюлозного завода на его берегах. Не случайно рабочие и служащие этого завода, просмотрев фильм, как сообщает в «Восточно-Сибирской правде» журналистка И. Дубовцева, настойчиво спрашивали: «где же выход, почему фильм не решает поставленную в нем проблему, почему не показаны коллектив рабочих, цеха, директорские планерки?»* А в статье, опубликованной в г. Улан-Удэ, Р. Агишев и А. Куклин прямо объявляют, что «воспринимают фильм, как показ действительности, в которой мы живем»**, то есть, по-видимому, как своего рода кинематографический очерк о том, как идет сейчас промышленное освоение Байкала; а установив, что «действительность в фильме и в жизни несколько разнятся», требуют, чтобы режиссер детально показал, насколько еще далека от осуществления задача, выдвинутая правительством перед целлюлозниками: вводя в действие производственные мощности, обеспечить стопроцентную очистку уникальной байкальской воды от разрушающих ее химическую структуру промстоков.

И. Дубовцева отводит претензии рабочих и инженеров Байкальского целлюлозного комбината, полагая, что эти претензии — «лучшее доказательство того, что фильм заставил людей посмотреть на себя и свой труд как бы со стороны, отнестись требовательно к тем проблемам, которые, конечно же, не может решить художественный фильм — хорошо уже то, что он их поставил». В правильности этих ее соображений у нас в дальнейшем не раз будет повод убедиться. И все-таки, думается, от недоумения и сомнений, высказанных Р. Агишевым и А. Куклиным, а вместе с ними и всеми теми, кто видит в фильме рассказ именно о Байкале или, шире, о том, как в современных условиях решается проблема антропогенного воздействия на природу, ни в коем случае не следует уходить. Ведь волнующие их вопросы в фильме затронуты. И на экране — именно Байкал, а не Балхаш и не Кама, как не без язвительности напоминают улан-удинские журналисты.

И не то безымянное «колдовское озеро», добавлю от себя, на берегах которого модный беллетрист Тригорин некогда встретил юную Нину Заречную. В фильме С. Герасимова другая система взаимоотношений с действительностью: она обозначена тут географически, экономически, всяко — с такой предельной точностью, что для сомнений места не остается: в сложную художественную структуру фильма вплетен и о ч е р к. То в своем чистом виде (очерки-репортажи с Братской ГЭС, из дома художника Уризченко, из рыбачьего поселка и др.), то в виде беглых телеинтервью, когда Валя Королькова берет беседу у академика Соболева, а приезжие журналисты у Василия Черных. Из этого же очеркового начала возникает и та особая интерпретация принципа кинематографической документальности, которая характерна для новой работы Герасимова. Принцип: все снимается там, где в действительности должно было бы происходить, осуществляется в картине «У озера» и тогда, когда можно было бы легко пойти на подмену (в конце концов, поземка на льду или редкий лесок в снегу в Подмосковье те же, что и в Прибайкалье, но Герасимов и поземку и реденькие деревца на заснеженных холмах, среди которых отец и дочь Бармины гонятся за браконьером, снял все же не под Москвой, а на Байкале). Так образуются основные стилистические пласты: лирико-повествовательный, публицистический, очерковый, так определяется и м н о г о т е м н о с т ь как формообразующий принцип авторской идейной и драматургической концепции. Недаром один из крити-

* «Восточно-Сибирская правда», 1970, 22 января.
** «Правда Бурятии», 1970, 17 мая.

ков, писавших о картине, даже постулировал невозможность ее однозначного суммарного истолкования. «Каждый, кто посмотрит фильм «У озера»,— писал этот критик,— поймет его по-своему. Это естественно. Фильм богат мыслями, полифоничен по своему решению».

Конечно, ничего неестественного в том, что фильм каждый будет истолковывать «по-своему», нет. Любые произведения искусства, в том числе и монотемные, построенные на модулировании какой-либо одной мелодии, открыты для различных трактовок. И все же, думается, подобная констатация страдает некоторой инфантильностью. Критические статьи для того ведь и пишутся, чтобы открыть именно ту систему отсчета, которая характерна для данного произведения, обнаружить ту точку, в которой одним «замком» (выражение Толстого) накрепко будут замкнуты все его своды. К а ж д о е настоящее произведение многомерно, способно, оказавшись в силовом поле чьего-то восприятия, к многообразным сдвигам, даже к известной эстетической лабильности. Тем более не следует отказываться от попыток проникновения в объективно данную нам структуру художественных элементов, ссылаясь на то, что каждый, кто посмотрит фильм, все равно-де поймет его по-своему.

Применительно к фильму «У озера» это соображение кажется особенно актуальным. Именно потому, что он полифоничен и многотемен, найти «замок», которым Герасимов «связал» по нескольким потокам разбившееся повествование, становится безотлагательно необходимым. Иначе не понять ни те соотношения, в которых находятся в картине отдельные мотивы, ни закономерность примененных режиссером композиционных членений и акцентов. И тогда, к примеру, трудно будет взять в толк, зачем взволнованный спор о Байкале так часто и так подолгу прерывается автором то поездкой героев к художнику Уризченко, то беседами Лены с Катей Олзоевой, то чтением «Скифов», то пристальным рассматриванием таких мало связанных с развитием байкальской проблемы персонажей, как «гармонический человек» Коновалов или Валя Королькова. Недаром зрители частенько жалуются: фильм хорош, но растянут, много в нем лишнего.

То, что фильм в композиционном отношении небезупречен, что есть в нем длинноты, ничем не оправданные,— правда, и дальше я попробую некоторые из этих длиннот вычленить. Но сделать это будет возможно только после того, как определятся композиционные параметры всей постройки, функциональное назначение различных мотивов и сюжетных ситуаций. Другими словами, только поняв соотношение, в котором находятся в фильме лирическая тема духовного взросления, нравственного становления Лены и философско-публицистическая тема ответственности человека перед природой и, значит, шире — перед будущим, можно определить внутреннюю закономерность появления в нем тех или иных персонажей или эпизодов. Многие из них ничего не прибавляют к развитию спора Бармина и Василия Черных, но совершенно необходимы для полифонической прорисовки Лениной темы. Значит, вопрос о длиннотах — это еще и вопрос о том, с какой точки вести отсчет экранного и сюжетного времени.

Повторю еще раз: тема взаимоотношений человека и природы, поскольку она таит в себе наиболее взрывчатое содержание, закономерно образовала то силовое поле в фильме, которое прежде всего и втягивает в сферу своего воздействия зрительскую аудиторию. Эмоциональное натяжение, сопровождающее развитие этой темы, так велико, что невольно порождает ощущение ослабленности, притушенности той группы мотивов, какие связаны с Леной, хотя именно эти мотивы и составляют о с н о в у в общей ткани фильма, ту эмоциональную и драматургическую б а з у, на которой возникают и спор о Байкале и все связанные с ним футурологические и экологические проблемы.

Значит, надо прежде всего выделить это наиболее заряженное «активными частицами» ядро и попытаться понять, почему так много споров возникло и, надо думать, еще возникнет вокруг выдвинутой Герасимовым трактовки многих сейчас волнующей проблемы: человек и природа.

I. Бармин и Черных

Два мира есть у человека:
Один, который нас творил,
Другой, который мы от века
Творим по мере наших сил.
Н. А. Заболоцкий

Начнем с тех претензий, какие предъявили автору фильма улан-удинские журналисты.

Или, вернее, с вопроса о том, каков действительный удельный вес байкальской проблемы в фильме, почему именно Байкал, а не Балхаш или Волга был выбран Герасимовым как место, где ему всего удобнее было столкнуть в споре своих основных героев.

Думаю, прежде всего потому, что в спорах о Байкале, несколько лет тому назад не сходивших со страниц газет и журналов, он увидел нечто новое, плодотворное, то, что свидетельствовало и о подлинном демократизме, с которым у нас теперь решаются народнохозяйственные и всякие другие общего значения вопросы, и о глубокой заинтересованности всего советского общества в наиболее целесообразном, разумном подходе к определению условий дальнейшего вмешательства человека в природный мир. Дух этой заинтересованности он и стремился перенести в свой фильм. А отнюдь не самую «байкальскую проблему», во всяком случае в том ее узкопрактическом толковании, какое предлагают в своей статье Р. Агишев и А. Куклин. В самом деле, можно ли требовать от художественного произведения, чтобы оно вмешивалось в решение хозяйственных, производственных задач, стоящих хотя бы и перед байкальским целлюлозным заводом? Р. Агишев и А. Куклин утверждают, что на сегодня очистительные системы на заводе работают неудовлетворительно. Об этом же несколько позже интересно и еще более остро писали в «Комсомольской правде» В. Гончаров и А. Юрков (1970, № 183). Не случайно в их статье, названной, видимо, не без полемического замысла «У Байкала», прозвучало раздражение также и по адресу «прозорливых героев с экрана», которые, как утверждают В. Гончаров и А. Юрков, успокаивают себя тем, что «эксперимент со строительством целлюлозного завода на Байкале надо было провести хотя бы для того, чтобы мы всерьез занялись проблемой очистки вод». Но утверждают они это все же зря, в полемической запальчивости, потому что на самом деле Черных, который здесь, надо думать, имеется в виду, нигде и ничем ни себя, ни окружающих не успокаивает. Наоборот, в сцене посещения очистных сооружений журналистами он открыто и резко выражает несогласие с Ивановым, который по равнодушию готов счесть задачу очистки байкальских вод решенной, и продолжает добиваться ее действительного решения.

Другое дело, что автор фильма не вникает в специальное рассмотрение технических методов, применяемых Черных, и переводит разговор на следующую ступень, все свое внимание сосредоточивает на общефилософском, нравственном значении вопроса об ответственности человека за поборы, каждодневно творимые им в кладовых природы.

Можно ли упрекнуть его за это? Ведь и в известном романе Леонида Леонова, в этом обстоятельнейшем, на сотни страниц раскинувшемся и глубоко эшелонированном во времени и в пространстве исследовании судеб русского леса, даны, кажется, все сколько-нибудь существенные исторические, народнохозяйственные, научные, патриотические, нравственные аспекты темы, но ни разу, ни на один миг анализ даже узкоспециальных лесоводческих дискуссий не сопровождается рассмотрением состояния дел в каком-либо одном лесничестве, хотя бы и в самом знаменитом. Случайно ли это? Нет, вряд ли стоит пенять на Герасимова за то, что он не свел свой фильм к очерку о сегодняшнем положении дел на байкальском целлюлозном заводе, а все свое внимание сосредоточил на раскрытии той «натурфилософской» и народнохозяйственной перспективы, какая раскрывается за спорами о Байкале, как бы эти споры ни были важны сами по себе.

●

Пора, следовательно, перейти к самой проблеме «человек и природа» — так, как она ставится в фильме «У озера».

Основными ее носителями у Герасимова, как известно, выступают профессор Бармин и инженер Василий Черных.

В спорах, в оттенках разноречий, возникших вокруг них в критике, слышится, как мне кажется, не только разная оценка меры художественной законченности, с которой эти характеры воплощены и в сценарии и в исполнении актеров, но и различная оценка стоящих за каждым из них идей.

Особенно много разноречий вызвала фигура профессора Бармина. Р. Агишев и А. Куклин в уже известной нам статье писали: «И не оттого ли, что С. Герасимов занял половинчатую позицию в решении проблемы Байкала, образ одного из центральных героев фильма — ученого Бармина — оказался столь бледным, малокровным. Ибо режиссер в силу этой половинчатости позиции лишил его драматизма борьбы и азарта схватки».

Тот же упрек звучит и в статье И. Дубовцевой, которая тоже выговаривает актеру и режиссеру за то, что Бармин «в большинстве сцен проходит не активным лицом, которому самое время воевать за свои убеждения, а смирившимся, довольно пассивным персонажем».

Смирившимся? Что-то не помню сцены, где бы Бармин представал сдавшимся, отступившим от своих взглядов. Зато отлично помню, каким резким, колючим был он в споре с Черных и Ивановым. И как в разговоре с Леной возбужденно, непримиримо обвинял Черных и в делячестве, и в беспринципности, и в намерении сидеть между двух стульев. А когда понял, что Лена не с ним, а с его противником, помрачнел, замкнулся пораженный, но ни чем не поступившийся в своих взглядах.

В чем же эти взгляды? Какова платформа, на которой стоит старый байкаловед? И почему не удовлетворил он некоторых своих критиков?

Создается впечатление, что иные из них, похоже, непременно хотели бы видеть в Бармине эдакого ученого Дон-Кихота, полагающего свою миссию только в охране девственной природы от наступающей на нее индустрии и исповедующего едва ли не руссоистскую натурфилософскую концепцию. Конечно, для того, чтобы так трактовать взгляды Бармина, действительно нет никаких оснований. Его убеждения несоизмеримо сложнее, диалектичнее, гораздо более современны и реалистичны. Да и интерес Герасимова к Бармину вовсе не замыкается на том, что тот говорит и думает о Байкале. Главное,— это та позиция, которую Бармин занимает в споре о месте человека в окружающем его мире, точнее, о том, каковы, по его мнению, особенности отношений, в которые поставлен к миру именно наш, советский человек.

Спор этот проходит через всю ленту, и не только Бармин, Лена, Черных и Иванов, а и все, буквально все люди, вплоть до тех, кто, подобно академику Соболеву или художнику Уризченко, на короткое время входит в фильм из настоящей жизни, обязательно в этот спор вовлекаются. Не все из них нужны для прояснения именно «байкальской проблемы», но все или почти все необходимы для того, чтобы не осталась в чем-то недосказанной авторская концепция мира и человека, та точка зрения на человека и его место в разумно, то есть на социалистических основаниях, организованном мире, утверждению которой служит вся картина.

В этом споре Бармину дано выразить и отстоять по-особому веские и жизненно необходимые мысли. Причем именно те мысли, которые образуют первый опорный слой в общей философской и драматургической структуре фильма.

Спор о Бармине, который ведется в критике, никак нельзя поэтому обойти стороной. Ведь, не поняв Бармина, нельзя понять и Герасимова.

Особенно тревожной, опасной для понимания картины представляется мне точка зрения на Бармина, выраженная Л. Погожевой. В статье, которой, по сути, открылось обсуждение новой работы режиссера, она писала: «Третьим и не менее значительным героем фильма должен был бы быть в картине ученый Бармин (артист О. Жаков). Задуман образ интересно. Фигура должна (!), могла быть почти

трагической! Но в решении образа на экране не все удалось. Сказались досадная иллюстративность, недоговоренность. Защитник неприкосновенности Байкала, поборник его девственной красоты, Бармин, к сожалению, ни разу не показан в открытом споре с теми, кто пришел строить на берегах озера целлюлозные фабрики, кто вынужден загрязнить Байкал, оголить его дивные берега...»*

Как видим, здесь слышится тот же самый мотив, который потом будет повторен критиками из Улан-Удэ. Даже фактические неточности в пересказе фильма, поражающие в статье Л. Погожевой, повторятся затем Р. Агишевым и А. Куклиным в их статье. В самом деле, написав, что Бармин «н и р а з у не показан в открытом споре с теми, кто пришел строить на берегах озера целлюлозные фабрики», московский критик как бы указал направление атаки, которого потом верно придерживались его сибирские коллеги. Но сказать о Бармине, что он ни разу не вступает в спор о Байкале, можно было или совсем не видя картины, или просмотрев ее наспех, вполглаза. Ведь спор Бармина с Ивановым и Черных, как это помнит каждый непредвзятый зритель, е с т ь в картине, и спор этот протекает так остро, что не оставляет спорящим никакой возможности для примирения. Как же можно было этого спора «не заметить»?

Что же касается самого спора, то сожалеть, видимо, надо не о том, что он смазан Герасимовым, а о том, что ведется он все же так, что еще оставляет повод для выдвижения перед автором картины вопросов, отвечать на которые не есть дело художника. Разве назначение искусства в том, чтобы решать, где надо строить «целлюлозные фабрики», а где не надо?

Конечно, вопрос о судьбе Байкала волнует Герасимова и сам по себе, даже очень волнует. И все же думать, что назначение картины было только в том, чтобы с опозданием на три года включиться в полемику, кипевшую на страницах ряда изданий, значило бы не понять в картине главного. Нет, вопреки суждениям Л. Погожевой, Бармин не должен и не мог явиться перед нами в роли трагического героя, гибнущего, тщетно пытаясь защитить «дивные берега» от незваных пришельцев. Он не часовой, обреченный насмерть стоять у ворот, к которым подступил невежественный и безрассудный Ганнибал, а человек совсем другой общественной сути, иначе, чем это видится критику, осознающий и свое место в мире, и свою позицию в той борьбе, где, не забудем этого, его противником выступает не только конъюнктурщик Иванов, но и Василий Черных.

Любопытно, что даже самым непримиримым критикам Бармина не приходит в голову разделить его резкое неприятие личности Василия Черных. То есть того самого «пришельца», который явился строить «на берегах озера целлюлозные фабрики... загрязнять Байкал, оголять его дивные берега»! Наоборот, они (и Л. Погожева в их числе) относятся к Черных с уважением и симпатией. Бессознательно, видимо, следуя в этом той самой расстановке эмоциональных акцентов, какая дана в фильме. Потому что хотя Бармин и спорит — яростно и неутомимо — с Черных, симпатии автора принадлежат не кому-нибудь одному из них, а им обоим. Обоим! — обязательно вдумайтесь в этот факт.

Обязательно постарайтесь понять и другое: почему, любя и уважая Бармина, мы т о ж е не отказываем в уважении Черных, относимся к нему, «злокозненному пришельцу», с доверием и сочувствием. Означает ли это, что мы вступаем на «оппортунистический путь» и вместо того чтобы трагически осознать столкновение Бармина с Черных, вместе с Леной предаем идеалы ее отца? Нет, думаю, не означает. Зато, если бы мы приняли из рук Л. Погожевой изготовленный ею для Бармина мученический венец, нам пришлось бы (подумала ли она об этом?) перестраивать не только его характер, а и всю картину — с начала и до конца. Ведь если Бармин — трагический герой, то любовь Лены к его врагу должна восприниматься нами как ее и з м е н а заветам отца, сам же Черных неизбежно должен распроститься с той ролью достойного

* «Советская культура», 1970, 17 марта.

выразителя лучших тенденций, созревших в нашем обществе во вторую половину шестидесятых годов, которую дружно отвели ему все критики, не исключая и Л. Погожевой. Однако мы и не думаем обвинять Лену в предательстве и не спешим заподозрить Черных в делячестве и волюнтаризме. Почему? Прежде всего потому, что в самой жизни вопросы, по поводу которых спорят Бармин и Черных, никак не поддаются тем однозначным и схематичным решениям, к каким толкает нас только что приведенная выше цитата.

Да и сам Бармин, думаю я, смотрит на вопросы, встающие перед ним как перед естественником и краеведом, мудрее и шире, чем это представляется тем, кто видит в нем т о л ь к о защитника природы от непрошенного человеческого вмешательства.

Действительно, стоит взять его рассуждения на эту тему в целом, во всей их реальной полноте и сложности, как сразу же станет ясно, что Бармин, к счастью, ничего общего не имеет с прекраснодушной демагогией иных современных публицистов, видящих свою задачу только в том, чтобы подальше запрятать природу от человека. Именно для того, чтобы мы смогли отделить Бармина от природоведов этого, по сути, наивно утопического толка, Герасимов даже вводит в картину специальный спор о Руссо. Помните, Лена выписала для домашней библиотеки «Исповедь», а когда отец недоуменно хмыкнул по этому поводу («Руссо? Что-то не помню, чтоб выписывал»), напала на него: «И это ты говоришь? Да тут каждая мысль твоя». Однако Бармин вовсе не торопится подтвердить свою близость к автору знаменитой книги. В отличие от Лены, которая прочла «Исповедь» «еще в восьмом классе», он, надо думать, читал ее и в более зрелом возрасте и не забыл, что там отношения человека к природе неизменно оцениваются только как враждебные, негативные. Человек, согласно концепции Руссо, всем ходом истории противопоставлен природе как сила, изначально враждебная ей, и может обрести счастье, только отказавшись от всего, что зовется цивилизацией и составляет мир надприродных отношений и ценностей. В этих ложных ценностях и состоит, по Руссо, главное зло, разрушающее естественное для человека, но, увы, навсегда им утерянное состояние восторженной растворенности в природе. «О, природа! О, мать моя! — восклицал автор «Исповеди», вырвавшись из города на мирное лоно лесов и лугов. — Я всецело под твоей защитой: здесь нет изворотливого и коварного человека, который стал бы между тобой и мной». Лена, видимо, забыла об этих крайностях во взглядах Руссо, но Бармин о них помнит. «Ну что ж, книжка откровенная,— бурчит он в ответ дочери, только что навязавшей ему французского философа в единомышленники.— И мысли глубокие есть. Только предвзятая. Предвзятая».

В этом дважды повторенном определении — «предвзятая» — надо видеть, разумеется, не только штрих, существенный для понимания философской концепции Бармина, но и предупреждение, обращенное к будущим критикам фильма. Действительно, те из них, кто ждет, чтобы старый ученый непременно положил свой живот, защищая природу от «непрошеных пришельцев» с их «фабриками», явно исходит из слишком уж узкой и п р е д в з я т о й схемы. Согласно этой схеме, природу следует только защищать, всячески ограничивая наши притязания к ней. Но подобная позиция столь же наивна, сколь и бесперспективна. В ближайшем будущем люди, как об этом согласным хором твердят все социологи, будут черпать из природного ковша не меньше, а больше. Этим же объясняется и та острота, с которой сейчас выдвигается задача так организовать наши взаимоотношения с природой, чтобы, беря от нее все, что нам нужно, мы не вступали с ней в конфликт и не приводили ее к истощению и необратимому разрушению.

Уже сейчас человечеству грозит нехватка воды, а отходы от разного вида промышленных предприятий, как опять-таки дружным хором утверждают все специалисты, настолько загрязнили атмосферу, что в Нью-Йорке, в Лондоне или в Токио уже создалась реальная опасность для миллионов людей.

Что же в таком случае надлежит делать? Уменьшить наши запросы к природе или совсем запереть ее на замок, дабы не тянулись к ней больше жадные руки разного рода потребителей?

Похоже, что именно такого рода ответа, категорического и безусловного, и ждут некоторые зрители от Бармина.

Однако он явно не торопится оправдать их надежды. Больше того, ни сам Герасимов, ни его герой вовсе не думают о том, чтобы «развести» человека и природу, а хотят только, чтобы мы пристальнее, серьезнее задумались над фактической сложностью их отношений.

Вряд ли поэтому правы и те критики, которые, подобно новосибирскому журналисту В. Лендову, готовы заподозрить Бармина в «попытке грудью остановить прогресс». Напомнив, что «развитие общества не остановишь, надо где-то строить заводы, рыть каналы, возводить гидростанции, рубить леса», В. Лендов замечает: «Когда подумаешь об этом, позиция Бармина не кажется такой уж убедительной»*.

Только неужели Бармин и впрямь так наивно утопичен и архаичен в своих воззрениях?

Для понимания его взглядов в этом контексте огромное значение имеет эпизод на плотине Братской ГЭС, композиционно, кстати сказать, поставленный почти впритык к уже знакомому нам спору о Руссо. Огромное значение этот эпизод имеет, по-видимому, и для автора картины, который не ради же обогащения фильма «индустриальными мотивами» все с новых и новых точек снимает великолепное сооружение на Ангаре и то открывает перед нами необъятные просторы могучей реки, то тщательно, метр за метром осматривает камерой каменное тело плотины, воздвигнутое на самой ее стремнине «мягкими человеческими пальцами», по растроганному Ленину определению. Во всех этих панорамах, долгих и плавных проездах камеры по отлитым из бетона и вдохновенно спроектированным сооружениям, кстати сказать, чувствуется едва ли не большее художническое волнение, чем в некоторых планах Байкала, снятого в первой серии (во второй серии байкальские пейзажи более эмоциональны, а иногда и драматичны) тоже очень тщательно, подробно, но иной раз суховато, скорее обстоятельно, чем вдохновенно и поэтично. Братская ГЭС снята С. Герасимовым, В. Рапопортом и В. Архангельским в той же строгой документальной манере, что и Байкал, снята без лирического пафоса и риторических изобразительных акцентов, но, следуя за камерой по плотине, вы особенно ясно чувствуете, как нравится им то, что они снимают, насколько глубоко и убежденно разделяют они то радостное волнение, которое испытал, подъезжая к плотине, Бармин. «Только ради этого стоило прожить жизнь»,— восклицает он, увидев, что сделали люди, пришедшие на Ангару, и «глаза его,— вспоминает Лена,— заблестели».

Нет, не получается что-то из него трагический герой! Наоборот, чем полнее представляешь себе всю жизнь Бармина, и ту, что осталась за экраном тоже, тем отчетливее, крупнее вырисовывается образ человека, накрепко вросшего в жизнь, глубоко вобравшего в себя ее дыхание, ритмы, напор, идеалы и как-то удивительно широко видящего ее просторы и перспективы, человека, несмотря на все разочарования и тревоги, счастливого и внутренне ясного, светлого.

●

Здесь пришла, видимо, пора сказать, что разноречия, которые вызвало исполнение роли Бармина, были обусловлены не только несогласием с авторской трактовкой его основной позиции, но и тем неловким положением, в которое Бармин и, следовательно, играющий его О. Жаков поставлены драматургически. Автор, как сразу же заметили многие критики, показывает Бармина чаще всего через восприятие Лены, видит его ее глазами*. На долю артиста выпадает не так уж много сцен, где характер Бармина развивает-

* «Вечерний Новосибирск», 1970, 17 апреля.

* Об этом, в частности, подробно писала в статье, посвященной творчеству О. Жакова и опубликованной в № 10 «ИК» за прошлый год, Л. Ягункова.

ся самопроизвольно, в прямом действии, всегда особенно выигрышном для исполнителя. Жакову чаще достаются сценки, призванные лишь зрительно конкретизировать то, что хочет рассказать о своем отце Лена. Тем не менее, мне кажется, Жакову удалось достичь такого слияния с ролью, при котором Бармин просто уже не мыслится в каком-либо другом олицетворении. В жаковском Бармине все достоверно, все барминское и, вместе с тем, все черты, характерные для него, даны так экономно, ненавязчиво, как если бы кто-то стер все, что можно было стереть, и оставил только самое необходимое, то, без чего Бармин уже не мог бы существовать.

Вот почему Бармин с его суховатой манерой держаться, глуховатым голосом, кажущейся замкнутостью (за которой не раз проступает эмоциональная незащищенность и душевная открытость, даже импульсивность), строгой точностью скупого — до предела — жеста и еще более скупых интонаций не играется актером, а именно воплощается, то есть как бы сливается с ним в одно целое. Да и к эпизодам, где Бармину дано наконец проявить себя не отраженно, через Ленин рассказ, а непосредственно, прежде всего к сцене его спора с Черных и к двум большим разговорам с дочерью, артист подходит с таким багажом, что мы как нечто само собой разумеющееся, как что-то уже обещанное нам, воспринимаем и суровую неуступчивость Бармина, и его привычку до конца обнаруживать все противоречия, не таить разногласия, а поднимать их на уровень осознанного противостояния взглядов, концепций, и его щепетильную, почти педантическую непримиримость к фразерству, пустопорожней риторике, «обтекаемой» гладкости речений. И его настороженное вслушивание во все те сдвиги и перемены, которые происходят в Лене.

Только один раз он оказывается не в состоянии понять ее, уловить то новое, важное, что встает за ее неожиданной, непривычной неуступчивостью (барминская черта!) в их уже не раз упоминавшемся остром споре о Василии Черных. Но это и есть тот самый разговор, когда дочь впервые осознает, хотя пока еще только инстинктивно, не давая себе в этом отчета, свою наступившую духовную самостоятельность, свою нарастающую независимость от отца. А отец, охваченный неприязнью к человеку, ворвавшемуся в его жизнь, в свою очередь оказывается не в состоянии (тоже впервые) до конца понять, что происходит с Леной. В глухоте, на мгновение вдруг охватившей тут Бармина, нет поэтому ничего, что противоречило бы цельности его характера. Наоборот, как раз цельность личности Бармина, на которой, нигде специально ее не подчеркивая, ставит главный акцент Жаков, как раз и мешает ему в этот момент увидеть происходящее еще и глазами Лены, понять в Черных то, что поняла в нем она.

Бармин при этом у Жакова совсем не ученый маньяк и не фанатик, ничего не видящий вокруг, кроме своей излюбленной идеи. Самое интересное в том результате, которого незаметно, как бы самопроизвольно достигает артист, по-моему, состоит как раз во внутренней полноте, многогранности духовного мира Бармина. Наука, которой он так собранно, так самоуглубленно служит, не пожирает его, а как бы высвечивает изнутри, придает гармоничность, внутреннюю завершенность, в ы р а ж е н н о с т ь его личности. В нем чувствуется полная слитность видимости и сути, характера и того жизненного предназначения, которому сознательно подчинено все его существование. Он весь полностью, до конца выявляется в том, что делает. Вот почему, несмотря на то, что на экране перед нами человек редко улыбающийся, сдержанный до того, что нередко начинает казаться сухим, мы не можем отделаться от ощущения, что перед нами человек, с исчерпывающей полнотой сумевший выразить себя, свою суть во всей своей жизни.

В этой гармонической завершенности, полноте духовного бытия Бармина проявляются не только его личность, его характер, но и одна из самых существенных особенностей миропонимания, присущего всей картине Герасимова. Но прежде чем мы убедимся в этом и уясним до конца место, которое он занимает среди персонажей, выражающих основные

грани авторской концепции, нам надо еще раз вернуться к проблемам, образовавшим первый, исходный пласт картины.

●

А. Караганов, конечно, прав, когда пишет, что «задачи сбережения Байкала рассматриваются С. Герасимовым в контексте глобальных проблем современной научно-технической революции»*. Именно размах этой революции, напоминаю об этом еще раз, предопределяет и все возрастающий объем наших требований к природе. А. Караганов опять прав, когда подчеркивает, что «вопросы эти занимают людей на всех широтах, меридианах», но что именно «страны социализма обязаны дать на них свой ответ». То есть ответ, наиболее полно отвечающий интересам трудового большинства населения планеты и наиболее разумный, целесообразный, не только в узкопрактическом, а и в глобальном понимании этой действительно общечеловеческого значения проблемы.

Разумеется, такой ответ призваны дать ученые и хозяйственники. И они дают его, вырабатывая проект Основ водного законодательства Союза ССР и союзных республик, приводя в движение рычаги, врученные им государством, для того чтобы предотвратить вред, который может нанести природным «гиперфондам» неряшливое хозяйствование деляг, не видящих дальше своего носа. Художник может только способствовать созданию нравственного климата, наиболее благоприятствующего целостному решению этих проблем. Может раскрыть нравственную правду тех, кто действительно сознает связь задач по охране природы со всем будущим планеты, а следовательно, и с завтрашним днем наших детей и внуков, трезво и четко видит несостоятельность хозяйственников, увлеченных только сегодняшней промышленно-экономической конъюнктурой и не умеющих разглядеть за нею все отдаленные последствия разного рода неряшливых, безрассудных вторжений в просторы природы.

* «Известия», 1970, 13 мая.

Русское искусство не с картины «У озера» начинает свой путь в глубины этих вопросов. И не с «Русского леса» или «Кара-Бугаза». Напомню хотя бы, что еще 80 лет тому назад, осенью 1890 года Валерию Брюсову «впервые явились образы», которые в 1904 году воплотились в его трагедии «Земля». «Сцены будущих времен» — так он сам определил философский замах трагедии. И действительно, в ней задолго до того, как человек вплотную ощутил на себе негативные последствия своих каждодневных поборов из кладовых природы, была сделана попытка заглянуть в то отдаленное будущее, когда эти кладовые наконец истощатся и земля перестанет кормить и поить человека. Действие в брюсовской трагедии протекает в некоем Городе, образующем собой гигантскую коробку, со всех сторон герметически изолированную от просторов вселенной, где уже много столетий нет воздуха и нечем больше жить человеку. Сюда, под эту коробку, спрятались те последние земляне, которым удалось до поры создать свой особый микромир в мертвых, до дна выпитых, иссохших долинах Земли. Но теперь гибель грозит и их последнему Городу. В апокалиптически суровых, погребальным звоном отдающихся в ушах читателя монологах последних обитателей последнего Города вспоминает Брюсов о тех далеких днях, когда еще «совершалась творческая работа Земли, когда она создавала новые виды существ, когда человек расширял области своих владений извне и области своего познания в себе». Вспоминает о временах, когда «долг человека был помогать работе Природы» и он был «строитель как сама Земля». Сейчас эти времена отодвинулись в такое далекое прошлое, что обитателям Города ничего не остается, как только тщетно и горько напоминать себе: «Мы — порождение Земли, мы — ее дети и можем жить и цвести лишь прикасаясь к Земле». «Позабыв же об этом, мы покрыли землю плитами — ее нет для нас; мы заградили небо крышей, мы заменили солнце нашими лампами, свободный воздух — искусственным. И вся наша жизнь стала чудовищной химерой, все вывернулось, все исказилось».

Что же остается людям: вернуться к природе? Но ее больше нет, она уничтожилась, породив этот чудовищный, искусственный Город, последнее прибежище человека. Вернее, последнюю станцию на его пути к распаду и полному самоотрицанию.

И оно наступает. Город, а вместе с ним и все его обитатели, перестает существовать.

А когда переворачивается последний лист трагедии, наш слух улавливает родившийся где-то за ее пределами печальный голос девушки, рассказывающий о том, что наступило потом. О том страшном Ничто, которое началось после того, как «все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли», и прошли уже «тысячи веков, как земля не носит ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь».

В критической литературе о Чехове, если не ошибаюсь, еще не была отмечена связь брюсовской «Земли» с монологом Мировой души из «Чайки». А между тем трудно усомниться в прямой перекличке, существующей между трагедией Брюсова и треплевской пьесой. Мировая душа у Треплева как бы начинает с того самого места, где оборвалась жизнь обитателей Города, рисует образ Земли такой, какой она станет после того, как «тела живых существ исчезли в прахе и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака». И хотя Аркадина негодует по поводу того, что в пьесе ее сына выразились те самые «претензии на новые формы, на новую эру в искусстве», какие она в своем самодовольном каботинстве презрительно именует «декадентским бредом», то, что монолог Мировой души — не бред, что в нем слышится тревога, которая не может не вызвать отклика, думается, было ясно наиболее чутким зрителям еще в дни первых постановок «Чайки».

Другое дело, насколько жизнеспособны новые формы, утверждаемые вслед за ранними символистами Треплевым. На этот счет Чехов не дает однозначного ответа. Ясно только, что если в трагедии Брюсова, проникнутой мистическим ужасом последнего конца, сознанием неизбежности тотальной катастрофы, конечного бессилия самопожирающего человеческого разума, мысль о смерти, как о благой и сладостной неизбежности, прозвучит как все завершающий итог, то в треплевской пьесе нет радости мистического самопогружения в нирвану последнего конца. Там Мировая душа встревоженно и грустно задумывается о том, что станется с Землей через «тысячи веков», но есть в этом раздумье и нечто недоверчивое, едва ли не ироническое. Недаром упоминание о луне, освещающей мертвые просторы планеты, здесь сопровождается прозаическим замечанием, что она напрасно зажигает свой фонарь, а однообразные повторы одних и тех же «пугающих» слов («Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно») создают, хотя и скрытую, осторожную, но все же несомненно пародийную разряженность в лирической ткани монолога. Да, Аркадина права: в нем действительно явственны отголоски символистской прозы и поэзии. Но монолог Мировой души свидетельствует не только о том, что ее тревожные сигналы и импульсы были приняты Чеховым, но и о том, как внимательно, осторожно и в то же время в чем-то даже недоверчиво он к ним отнесся.

Несравненно яснее, определеннее его оценка аркадинского сытого благодушия и ничем не пробиваемого спокойствия. Ее буржуазно «трезвого», плоского «реализма» он не только не разделял, но и возмущенно сторонился его. Больше того, Чехов, по-видимому, потому и погрузил монолог Мировой души в холодную среду аркадинского мещанского скепсиса, чтобы сказать: многое в этом монологе, наверное, наивно, по-юношески испуганно преувеличенно, даже нескладно, но насколько все-таки тревога Треплева о завтрашнем дне человечества возвышеннее, благороднее, чем самодовольство Аркадиной, насколько его стремление посмотреть на жизнь, где все только и заняты тем, что обедают, меняют платья и волочатся за чужими женами, как бы с высот самой вечности нравственно ценнее, чище, чем все харьковские триумфы знаменитой премьерши вкупе со всеми ее излюбленными пьесами →

от Болеслава Маркевича до Дюма-сына. Недаром именно после «Чайки» стремление увидеть сегодняшнее в свете завтрашнего, сущее в свете должного станет для Чехова одновременно и важнейшей целью и условием творчества. Только искать образ этого будущего он будет впредь не с Треплевым, а с Астровым, Тузенбахом, Петей Трофимовым.

Впрочем, я слишком уж отвлекся от фильма Герасимова. Моя задача ведь состояла только в том, чтобы напомнить зрителям историко-литературный контекст, в котором он возник. Но, сопоставив два способа художественного освоения темы «человек и природа, человек и мир, человек и будущее», мы, думается, невольно коснулись еще одной проблемы, волнующей в наш век многих влиятельных писателей на Западе. Ведь та тема искусственной, «надприродной» реальности, о которой первым (или одним из первых) встревоженно заговорил Брюсов, потом, под влиянием кризиса капитализма и стремительно набирающего темпы научно-технического прогресса, отозвалась во многих романах, драмах, поэмах — у Г. Уэллса, О. Хаксли, А. Жида, Р. Фроста, Ф. Фицджеральда, у немецких экспрессионистов и у французских, польских, чешских сюрреалистов. Но, несомненно, наиболее глубокое и в своих границах исчерпывающе полное развитие она получила в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна.

Читатель помнит, наверное, с чего начинается пронизывающий все это произведение мотив трагической отчужденности Адриана Леверкюна от всего естественно человеческого, духовного (в старонемецком, освященном еще Гете и Бетховеном, понимании этого слова), тот мотив сатанинского надругательства над жизнью, который от саркастического разрушения всего привычного и бюргерски обыденного поднимается в финале до мертвящей дискредитации не только природно-естественного в человеке, но и всех высших порывов его духа, его героических и гуманистических мечтаний, классически прекрасное и цельное воплощение получивших в «Патетической симфонии» Бетховена. В том, чтобы «украсть» это великое произведение у людей, а точнее в том, чтобы разложить, изнутри убить пародией его героический пафос, и состоит конечная цель Леверкюна. Но начинает он с того, что еще в детстве самозабвенно отдается во власть призрачных, обманчивых о с м о т и ч е с к и х растений, над созданием которых в простодушии своего неведения трудится его отец. Эти лишь м н и м о с у щ е с т в у ю щ и е цветы пародийно имитируют формы настоящего растительного мира и как раз поэтому, по словам папаши Леверкюна, заслуживают «всяческого уважения». Но в то время как старик чувствовал себя умиленным и растроганным, наблюдая за тем, как добросовестно силятся созданные им уродцы «п р и т в о р и т ь с я растениями», Адриан, глядя на них, «трясся от сдерживаемого смеха».

В полукомической, полусентиментальной попытке отца повторить мир органических существ ему впервые открылась фатальная возможность так кощунственно искусить природу, так разъять и обессилить ее творческие импульсы, чтобы в адском огне пародии сделалось н е е с т е с т в е н н ы м и в н е ч е л о в е ч е с к и м даже и то, что всегда составляло сферу естественного самопродуцирования человека в окружающем его мире. Недаром тема «осмотического» искажения всех гуманистических естественно-человеческих ценностей будет потом аккомпанировать самым разрушительным замыслам Леверкюна, его демоническому издевательству над всеми духовными ценностями классической поры европейского гуманизма, его стремлению убить все «безотчетно-примитивное» (то есть обыденно человеческое) ради прорыва в те самые надприродные «осмотические» сферы, где так же, как и в праздных натурфилософских опытах его отца, на самом деле царит лишь одна всеразъедающая пародия.

Здесь не место раскрывать скобки, в которые Манн в целях философской универсализации замыкает свои горькие раздумья о кризисе, переживаемом буржуазной культурой, о тотальном крушении всех оставшихся нам в наследство от прошлых эпох гуманистических представлений и идеалов. Для наших

целей достаточно воспользоваться термином «осмотический», на протяжении романа не раз и в различных философских контекстах используемым писателем, так как «осмотическое начало» — в том понимании, какое придает этому понятию автор книги,— чрезвычайно характерно для западных литератур эпохи декаданса. Осмотическое, то есть вызывающе искусственное, претенциозно надприродное, лишь прикидывающееся сущим, а на самом деле вымороченное и полое, не имеющее корней в действительности, кокетничающее своей безжизненностью, не обладающее никакой целью вне себя, а внутри себя герметически замкнутое от всех сторонних воздействий, сделавшее добродетель из своей безжизненности и по-особому искусительное в своей утонченной способности к мимикрии, к ироническому подражанию жизни, настолько распространилось в буржуазном искусстве XX века, что его в целом можно было бы по праву назвать осмотическим. Разумеется, чем глубже падает искусство XX века в ту бездонную пустоту, куда уже не доходят токи действительной жизни и где единственной целью художника становится, по емкому определению Манна, «изощренная издевка над изощренностью», то есть универсальное и всепроникающее самопародирование, тем сильнее делаются попытки вырваться из сферы «осмотического» к жизни, к природному началу, к реальности. Но как часто это стремление ограничивается всего лишь прекраснодушным пантеизмом (как у Фроста), или романтической ностальгией, обращенной к давно утерянным ценностям прошлого (Фолкнер), или болезненно обостренной, тревожной тоской по духовной целостности, которую становится тем труднее сохранить, чем более дробным и всепоглощающим делается в современном буржуазном обществе распад всех моральных, этических, нравственных устоев и норм (Сэлинджер).

●

Новый фильм С. Герасимова внутренне очень не безразличен к этим процессам. Больше того, в нем развернута последовательная концепция единства человека и окружающего его мира, единства, обретаемого как в процессе сознательного, целеустремленного воздействия на природу, так и в итоге скрупулезно придирчивого отделения ценностей истинных, жизнеактивных от всего, что только прикидывается активностью, а на самом деле не выходит за пределы примитивного прагматизма и самодовольного делячества. Г. Капралов верно заметил, что своих героев Герасимов «создавал, соотнося их с идеалом (разрядка моя.— *Е. С.*) человека нового социалистического мира» и что этот идеал он понимал не как «некую умозрительную конструкцию... «смоделированную» за писательским столом», а как нечто присущее самой действительности, плотно укоренившееся в ней. Все это несомненно так и если нуждается в дополнении и развитии, то только потому, что стремление соотнести отобранное художником в жизни с социалистическим идеалом проступает во многих, пожалуй, даже почти во всех значительных советских картинах, романах, пьесах, но проступает всякий раз под своим особым знаком. Есть такой знак и в фильме Герасимова. Уловить и расшифровать его стремятся почти все писавшие о картине — Г. Капралов, А. Караганов, Л. Погожева, Г. Радов, А. Мачерет, А. Арбузов, сибирячка И. Дубовцева и свердловчанин Г. Красков.

Присоединяясь к начатому ими разговору, я хотел бы еще раз акцентировать уже многими отмеченную черту герасимовского фильма: хотя на всем его протяжении идет страстный, ни на минуту не утихающий спор об отношении человека к природе, о необходимости разумного, подлинно хозяйского подхода к ней, смысл картины много шире этого спора. Недаром в ней, как уже говорилось в самом начале этой статьи, так много сюжетных мотивов, ничем (или почти ничем) не связанных с «проблемой Байкала» и со всем тем, что за нею стоит.

Л. Рыбак рассказывал в своих очерках со съемочной площадки, что режиссеру строй фильма «У озера» мыслился как роман-

н ы й. Важное, но еще нуждающееся в уточнениях определение. Ведь романы тоже строятся по-разному, и закон внутренней с ц е п л е н н о с т и всех входящих в произведение мотивов и сюжетных линий каждый раз и каждым автором осуществляется по-своему. Тот з а м о к, о котором я упоминал выше (термин этот заимствован из письма Толстого Стахову об «Анне Карениной»), должен наличествовать в каждой выдержавшей испытание на прочность романной постройке. Да только чем самобытнее роман, тем труднее бывает уловить место, где художник замкнул этим замком в разные стороны разбегающиеся нити своего повествования.

Есть свой «замок» и у автора фильма «У озера». Только, как мы теперь знаем, его не следует искать в решении вопроса о том, надо ли было строить комбинат на Байкале, и что надо сделать теперь, когда стройка осуществилась, чтобы едва ли не прекраснейшее в мире озеро не потерпело ничем не восстановимого ущерба. Включив в свой кинороман в качестве опорного, «проверочного камня» тему Байкала, Герасимов и не думал предлагать то или иное практическое решение проблем, возникших в связи со строительством байкальского целлюлозного завода. Его волновала возможность разглядеть и высветить через призму споров о Байкале ценности н р а в с т в е н н о г о, философского, а отнюдь не хозяйственно-практического значения.

По преимуществу нравственное значение имеет в его глазах и то т р е б о в а т е л ь н о е, то есть сознательно критическое, отношение к тому, как сейчас на практике осуществляется промышленное освоение Байкала, на котором настаивает в своих спорах с Ивановым Василий Черных. С точки зрения автора, именно в этих спорах, точнее в той позиции, какую занимает в них Черных, и состоит самое главное. То новое, что делает картину явлением с о в р е м е н н о г о искусства, что впрямую соотносит ее с нравственным климатом и общественными запросами именно наших дней. Это чутко уловил в своей статье о фильме Георгий Радов, справедливо усмотревший в Черных н о в ы й тип организатора советской промышленности. Но Черных, и это то последнее, что кажется мне важным отметить в контексте рассматриваемых в этой главе вопросов, вовсе не является антиподом Бармина. В действительности их отношения глубже, сложнее. И сложность эта обусловливается как раз тем, что и для Герасимова и для Черных освоение и охрана природы составляют не две разные задачи, а о д н у, одинаково требовательно повернутую к нам обеими своими гранями.

●

Да, проблема взаимоотношений природы и человека ставится в картине «У озера» именно так, как только что было сформулировано: не как альтернативная, а как диалектически распадающаяся на две органически между собой взаимосвязанные задачи. Вторгаясь в природу, беря у нее то, чем она может одарить человека, человек обязан ее беречь, добиваться того, чтобы его поборы не разрушали и не истощали ее, а сохраняли возможность восстановления утраченного. И как бы ни хотелось любителям всяких скороспелых обобщений выдвинуть какую-то альтернативу, выдвинуть ее невозможно ни с позиций Иванова, равнодушно отмахивающегося от Бармина с его, как кажется Иванову, сентиментальной тревогой за будущее Байкала, ни с позиций тех, кто полагает, что можно, а значит, и надо уйти из природы, примерно так, что ли, как англичане вынуждены были уйти из своих колоний. От Бармина иногда ожидают, что он выступит сторонником как раз такой программы. Но он достаточно умен и знающ, чтобы не впасть в прекраснодушную утопию. Больше того, он испытывает гордость и радостный подъем, когда видит, что человек расширяет свою власть над природой, овладевает ею себе и ей на благо. Что же касается Байкальского озера, то оно действительно представляется ему слишком большой ценностью, чтобы им можно было рисковать. И, как известно, с этим и сегодня еще согласны многие.

Вот, кстати, и еще одно, едва ли не самое важное объяснение, почему в своей картине

Герасимов обратился именно к байкальской, а не к какой-либо другой аналогичного характера проблеме. Тот, теперь уже четырехлетней давности, спор был нужен ему, по-видимому, как раз потому, что именно введение в картину образа великого озера, этого, как говорят местные жители, «светлого ока Сибири», позволило с предельной эмоциональной остротой и одновременно доказательностью подчеркнуть недопустимость каких бы то ни было волюнтаристских, узкоделяческих решений в той сфере, где практически осуществляется взаимодействие человека с природой. Вместе с Барминым он ратует своим фильмом за то, чтобы была исключена возможность нанесения ущерба природе. И вместе с Черных протестует против попыток сделать «из природы какой-то мертвый фетиш», поскольку человеку «с ней жить», и, следовательно, надо искать пути «не назад к природе, а вперед к природе». И хотя Бармин и Черных в споре о Байкале расходятся, так и не поняв друг друга, сам Герасимов явно не видит в их расхождении ничего рокового. Он очень серьезно прислушивается к предостережениям Бармина, настолько серьезно, что даже заставляет Черных взять на себя обязательство так подойти к задаче промышленного освоения Байкала, чтобы сигналы бедствия, подаваемые Барминым, не пропали бы, не растаяли бы где-то в пространстве. Возможно ли этого добиться? Это покажет не фильм, а жизнь. Нам же следует по достоинству оценить то, что автор фильма стремится утвердить в нашем сознании: что проблема, волнующая Бармина, с е р ь е з н е й ш а я и что решать ее трудно, но абсолютно необходимо. Причем именно в глобальных масштабах, как проблему общенародного значения. И если мы испытываем чувство симпатии и доверия к Черных, если мы вслед за большинством критиков, писавших о фильме, видим в нем действительно новый тип работника, стоящего на уровне с о в р е м е н н ы х требований, то не потому только, что он отвергает деляческую позицию Иванова. Одного отрыва от Иванова нам было бы мало. Несравненно больше нас подкупает в Черных его нежелание выдавать за решенные вопросы, которые на самом деле еще не решены, его трезвое сознание, что меры, уже предпринятые им для того, чтобы обеспечить правильную эксплуатацию прибайкальских земель, еще недостаточны, еще не гарантируют успеха.

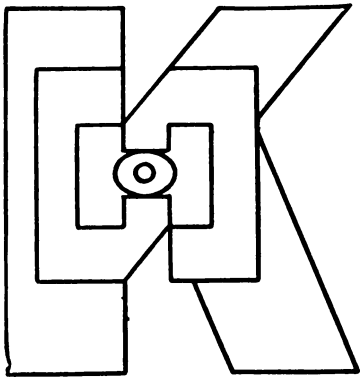
Ведь если он это понимает, значит от него можно ожидать новых усилий. Значит можно верить в то, что его подход (и не только к байкальской проблеме, а ко всей совокупности вопросов, обнимаемых формулой «человек и природа») будет умнее, прозорливее, чем у его предшественников, и где-то, пусть и не в близкой перспективе, приведет к успеху.

Так разъясняется парадоксальная на первый взгляд ситуация, когда Бармин воспринимает Черных как противника, а Черных видит в Бармине, если не союзника, то во всяком случае человека, с которым ему идти вместе, рядом к одной и той же цели.

Ведь оба они олицетворяют не два разных подхода к проблеме, их обоих одинаково волнующей, а две ее стороны, органически между собой связанные. Колючая непримиримость Бармина Василию Черных не страшна. Возмутить она может только Иванова. Черных же тревога Бармина понятна, больше того, он ее п е р е н и м а е т, чтобы в ее свете отчетливее, трезвее увидеть всю сложность и всю безотлагательность задач, перед ним стоящих. И пока еще, как полагает Герасимов (и полагает правильно), далеких от разрешения.

И это та почва, на которой Герасимов видит возможность взаимопонимания между Черных и Леной.

(*Окончание следует*)



Новые фильмы

«Начало»
«Развязка»
«Рокировка в длинную сторону»
«Севастополь»
«Приключения желтого чемоданчика»
«1100 ночей»
«Глазами друга»

Сила веры

М. Туровская

«Н а ч а л о». Сценарий Е. Габриловича, Г. Панфилова. Постановка Г. Панфилова. Оператор Д. Долинин. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. Звукооператор Г. Гаврилова. Редакторы Ю. Михайлов, Д. Молдавский. «Ленфильм», 1970.

Так вышло, что я посмотрела обе картины Глеба Панфилова «В огне брода нет» и «Начало» сразу, одну за другой, в хронологическом порядке их появления на свет божий, и показалось, что ничего и не прерывалось на экране — просто сместилось во времени. Экран на секундочку мигнул, зажегся снова и — та же девушка, в другом лишь обличье, стояла перед тем же судьей-искусителем, испуганная и непреклонная, и знала, что бренное ее тело обречено и боится смертной муки, но «в огне брода нет», и тут уж ничего не поделаешь — придется гореть на костре. Ибо в начале «Начала» играла артистка Инна Чурикова небезызвестную Жанну д'Арк.

Имена режиссера Глеба Панфилова и его странной «звезды» Инны Чуриковой вспыхнули на кинематографическом горизонте вместе и вдруг — без предисловий. Новизна их неожиданного блеска умерялась лишь маститостью сценариста Е. Габриловича. Достоверная и наивная история медсестры и самодеятельной художницы Тани Теткиной относилась к эпохе гражданской войны, и хотя героизм Теткиной был «не запланирован» и почти случаен (она могла бы и не попасть к белым) — все же смерть ее в последнем, навсегда остановленном режиссером кадре была так же неотвратима, как костер Жанны д'Арк. По тому самому, что «в огне брода нет».

Сама по себе стилизация эпохи гражданской войны в духе лубка не была персональным открытием Глеба Панфилова. Она носится в воздухе сегодняшнего кинематографа, как вообще всяческая стилизация эпох прошедших. Недаром так много точек соприкосновения (не заимствований, а вот именно что совпадений) между первой и уже вполне зрелой картиной Панфилова «В огне брода нет» и «Гори, гори, моя звезда» А. Митты (сценарий Ю. Дунского, В. Фрида и А. Митты). Пламенный энтузиаст нового искусства Искремас (читай «искусство революционным массам») — и безымянный художник, расписывающий санитарный поезд; немой деревенский примитивист, вырезывающий своих одержимых и статичных, как идолы, красноармейцев,— и молчаливая нескладная Таня Теткина, со-

средоточенно пишущая грозные лики и распластанные красные знамена революционных бойцов; наконец, образованный белый офицер, ощущающий эту сосредоточенную силу, рождающую их искусство, пытающийся проникнуть к ее истокам и фатально убивающий художника, человеческим талантом которого он невольно восхищен и втайне испуган,— пункты совпадений симптоматичны и заслуживали бы специального внимания.

Но я пишу сейчас не о тенденциях кинематографа, а о явлении нового режиссера и новой актрисы, и разность фильмов занимает меня в эту минуту больше, чем их сходство.

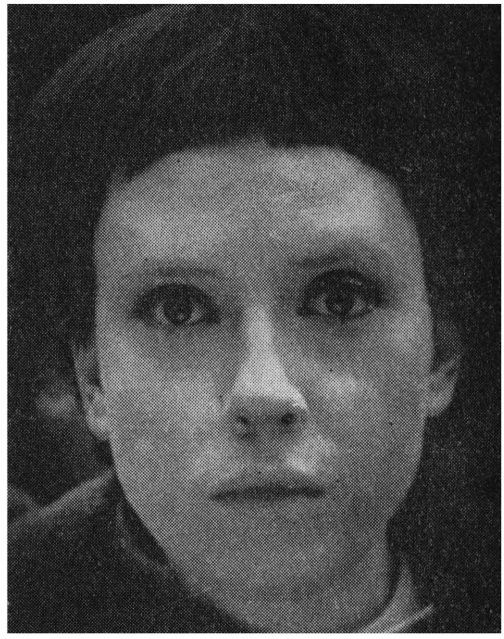
Разность раньше всего в том, что «Гори, гори, моя звезда» — фильм о месте художника в революции, будь то сознательный и пламенный Искремас или самородно-талантливый немой резчик; «В огне брода нет»— картина скорее о месте революции в судьбе человека, будь он комендант, комиссар, рядовой боец или сестра милосердия. Или художник. Потому у Панфилова нет места легкокрылой иронии Митты — если ему и свойствен юмор, то несколько тяжеловесный и terr-a terr'ный.

Одни верны России потому-то,
Другие же верны ей оттого-то
А он не думал, как и почему.

Стихийная и простая в своей «первородности», Таня Теткина не думает о том, как и почему она верна революции. Она (революция) — ее «поденная работа». Она — ее «хорошая минута». И Таня немо и сосредоточенно прислушивается, как в напряжении этой работы зарождается и вызревает и начинает ворочаться в ее утробе талант. Любовь. Верность. Долг.

Теткина прислушивается к спорам в тесноте служебного вагона. Ибо один верен революции потому-то, а другой оттого-то. Комиссар и комендант поезда, которые делают одно общее дело, относятся к нему по-разному, хотя оба отдают за него жизнь.

Комиссар (А. Солоницын) успел познать, что насилие рождает страх, а страх — всего лишь повиновение, если не ложь. А ему революция — светлая человеческая правда. И потому в один миг своей жизни, мучимый потребностью этой светлой ясности, он вдруг оставляет на полустанке поезд, раненых, споры, прошлое и ступает в ряды бойцов, шагающих мимо поезда на фронт, с песней, и неудержимо уходит, уходит с ними навсегда, чтобы где-то там, на полях сражений, как в песне, умереть «в борьбе за это...»



«Начало». Паша Строганова — И. Чурикова

Комендант же (М. Глузский) не верит комиссару, подозревая его в перерождении, как готов он заподозрить каждого, а верит он в революционное насилие. Даже если это приказ «к стенке». В этом есть своя логика, логика идущей гражданской войны. И когда комендант вместе с Теткиной попадает к белым, образованный офицер отдает его на пытки и на расправу. И — «к стенке». Ибо в огне брода нет.

Тогда-то Теткина, которой по молодости и наивному ее желанию жить офицер даровал

«Начало». Паша Строганова — И. Чурикова, Аркадий — Л. Куравлев

это благо, поднимает камень, чтобы мстить за командира и за революцию, которая была ей отечеством. И с этим одержимым и грозным лицом, похожим на лицо коменданта, а чем-то на комиссара и уж, конечно же, на лики красноармейцев, писанные ею не раз, останавливает ее офицерская пуля и режиссерская рука.

Стоп-кадр и титр «конец», за которым вскоре последует «Начало»...

Одни верны России
потому-то,
Другие же верны ей
оттого-то,
А он не думал, как и почему.
Она — его поденная работа.
Она — его хорошая минута.
Она была отечеством ему.

Я цитирую здесь стихотворные строки Бориса Слуцкого, посвященные погибшему в Отечественной войне поэту Кульчицкому, не только потому, что они с краткостью и емкостью, никогда не доступной прозе, исчерпывают тему погибшей художницы Теткиной, но еще и оттого, что в режиссерской манере Глеба Панфилова усматриваю нечто родственное поэтической манере Слуцкого. Такие аналогии всегда опасны, но порой объясняют дело яснее, чем перечень приемов и реестр достижений.

В несколько позднем режиссерском начале Панфилова бросается в глаза тот же дотошный прозаизм кинематографической лексики, а в ритмах его картин слышится тот же пророческий гул, что в стихах Слуцкого. Поэтому Чурикова с сугубой повседневностью и «всехностью» ее обличья и скрытым в этом обличье неложным пафосом оказалась идеальной для него актрисой.

Я не знаю исторической последовательности обстоятельств — было ли вначале слово, то есть сценарий, а уж потом явление Чуриковой или сценарий писался уже с учетом ее индивидуальности. Но «Начало» писалось Габриловичем и ставилось режиссером специально для нее и о ней — и это в фильме есть главное открытие и главная удача Глеба Панфилова, который сумел не только оценить феномен этой актрисы, но и подчинить его своей организованной и неожиданной режиссуре. Так получилось, что оба фильма, действие которых происходит в разное историческое время, в разной среде, в разных обстоятельствах и которые вовсе не имеют в себе ничего общего со стороны внешней, оказались об одном и том же: о красоте человеческой личности и о мощи заложенной в ней веры, которая, по преданию, способна даже остановить солнце.

Слова эти, банальные сами по себе, имеют по отношению к Чуриковой небанальный смысл, потому что она как раз то, что с кинематографической точки зрения может посчитаться совсем некрасивым. Ни тебе ослепительной улыбки с жемчужными зубами, ни тебе талии 65, ни тебе неправильного, но милого личика, или какой-нибудь исключительно модной худобы, или исключительно странного разреза глаз.

Собственно, на этом и построен фильм «Начало».

Никто не верит, что хоть один мужчина обратит внимание на некрасивую девушку — поэтому она стоит у стены на провинциальной танцплощадке, нагруженная до ушей сумочками более интересных подруг. Никто не верит, что ее могут взять из самодеятельности, где она вечно будет играть бабу-ягу, на роль Жанны д'Арк.

Есть только один человек, который страстно верует и в то, что она достойна самой заме-

«Начало». Валя — В. Теличкина, Катя — Т. Степанова, Паша Строганова — И. Чурикова

чательной любви и самой трудной роли и что в ней заложена та самая красота личности, которая важнее объема талии, бедер и даже модного уродства, — это сама героиня Чуриковой.

Впрочем, нет, конечно: в фильме «Начало» — это режиссер (Ю. Клепиков), который в маленьком провинциальном городке на самодеятельной сцене присматривает ее на роль Жанны, и тот красивый и легкомысленный молодой человек, Аркадий (Л. Куравлев), который, поссорившись с женой, приглашает ее танцевать, а потом переезжает к ней — пока его не забирает обратно жена, как свою собственность.

А в жизни это сценарист Е. Габрилович, режиссер Г. Панфилов, оператор Д. Долинин, который снимает Чурикову так, что вы вдруг воочию видите эту внутреннюю красоту ее личности.

Но не в этом суть, потому что, повторяю, фильм Панфилова о мощи человеческой веры — в дело, в призвание, в талант, в счастье, наконец,— об этой стихийной и побеждающей силе, которая побуждала нескладную Таню Теткину творить свое никем не заказанное, не оплаченное, не обученное, но безошибочное искусство, любить солдатика Алешку и идти с камнем в руке навстречу офицерской пуле, а провинциальную дурнушку Пашу Строганову могла превратить в страстно влюбленную и по-своему обаятельную женщину и в Жанну д'Арк.

Кстати, о Жанне. Теоретически это самый бесспорный, но практически — самый спорный пункт фильма.

Едва ли можно найти в советском — да и не только в советском — кинематографе актрису, более пригодную для роли деревенской святой, одержимой своими «голосами» и чудом спасающей Францию, нежели Инна Чурикова. И трудно снять ее в роли Жанны менее удачно (не считая, пожалуй, одной сцены, где она отказывается играть), чем это сделано в фильме «Начало», где съемки «Жанны д'Арк» проходят через всю картину, как ее сюжетный стержень.

Можно отнести это за счет недостачи опыта или неудачи режиссера, за счет крайней сложности самой задачи (даже такой мастер, как Брессон, на мой взгляд, не очень-то справился с нею), за счет скованности актрисы, наконец, ввиду столь громкого имени, как Жанна д'Арк.

Допуская критический произвол, я предпочитаю отнести это за счет точной до жестокого самоограничения выверенности режиссерского замысла, что, на мой взгляд, самая сильная черта странно зрелого таланта Глеба Панфилова, лишенного с первого фильма очаровательных слабостей дебюта. У Панфилова почти нет лишнего, случайного, мило, но необязательно подмеченного по пути — всего, что составляет раскованный, но и разболтанный стиль так называемого «современного» кинорассказа. Манера его проработана, как стихотворная строка, краткая, целеустремленная даже в своих непредвиденностях и алогизмах. У него волевая рука — и это большая удача для Инны Чуриковой, потому, что ее стихийная талантливость, не будучи взнуздана искусством сценариста и волей режиссера, грозила бы расплыться в нечто неопределенно яркое, но бесформенное.

Иначе говоря, таланту этой актрисы нужно ставить барьеры — тогда она берет их тем эмоциональным рывком, взлетом темперамента, тем махом, который и раскрывает — сквозь

«Начало». Аркадий — Л. Куравлев, Паша Строганова — И. Чурикова

внешнюю заурядность черт — незаурядную силу натуры.

Так построена ее роль в первой картине, так построено и «Начало».

Нелепая еще Таня Теткина ощущает в себе и женскую силу и талант художницы. И надо же, чтобы единственный, кто польстился на нее, был вечно настороженный солдатик Алешка (М. Кононов), ревнующий ее к искусству и ревнивый к малейшим нюансам ее отношения к себе.

Любовь Тани Теткиной протекает как непрерывный конфликт, в котором она, некрасивая и вроде бы поначалу нежеланная, все равно не способна к компромиссу. Конфликт и ее художество, мало кем оцененное. Наконец, ее собственное понимание, что есть революция, невидимо испытывает на себе давление описанного выше конфликта между комиссаром и комендантом поезда — между их разным отношением к правде при все уравнивающем конце.

Но взрыв ее подлинного бабьего горя при разлуке с Алешкой открывает такую же силу женского начала, как взрыв ее гнева против «доброго» офицера, отпустившего испуганную и явно случайную пленную и замучившего коменданта,— открывает силу ее веры в то, что «в огне брода нет».

Испытанием веры Жанны начинается, как я уже говорила, следующий фильм Глеба Панфилова (даже одного из судей играет тот самый Евгений Лебедев, который в картине «В огне брода нет» играл белогвардейского офицера).

«Начало». Режиссер — Ю. Клепиков, Паша Строганова — И. Чурикова

Если белый офицер едва не поверил, глядя в сумрачное и сосредоточенное лицо Тани Теткиной, в крепость ее веры, и лишь короткий страх физических мучений ненадолго отделил Теткину от решимости принять смерть, то здесь уже зерно Жанны было заключено все, целиком. Здесь уже была заключена даже характерность темной и бескомпромиссной деревенской святой.

Отчего же так ровно, однообразно звучат сцены допросов святой Жанны — до самого ее потрясающего до озноба животного крика на костре?

Я хочу думать — и предлагаю эту версию съемочной группе и читателю — не потому, что у режиссера и актрисы не хватило красок на Жанну д'Арк, а оттого, что режиссер намеренно лишил актрису красок в «сцене на сцене», чтобы дать ей зато, так сказать, «в жизни» — между съемками «Жанны д'Арк» — доказать свою веру и свое право быть Жанной.

Сюжет фильма «Начало» уже изложен в многочисленных рецензиях, и быт провинциальной девчонки Паши Строгановой уже описан во всех подробностях; и странная неповторимость ее судьбы и ее облика уже соотнесены с ее видимой заурядностью и со столь знакомой нам темой «простого человека»; и отдано должное ее партнерам, которых, увы, она заслонила, как они ни достоверны и ни милы сердцу критиков и зрителей. Воздано сценаристу и режиссеру, и упомянуты вехи — довоенная «Машенька» Е. Габриловича и его с Г. Панфиловым общая работа —«В огне

«Начало»

брода нет». Мне мало что остается прибавить к этим похвалам: они справедливы, и я, как говорится, присоединяюсь к предыдущим ораторам в надежде, что зрители в свою очередь присоединятся к нам всем.

Но вот что кажется мне существенным в прозаичной и возвышенной последовательности: Теткина—святая Иоанна—Паша Строганова.

Жанну играет Чурикова не тогда, когда в очень традиционном и мало интересном гриме с неподвижным почти лицом отвечает на вопросы судей; а тогда, когда вся вдруг вспыхивает неудержимой и захватывающей женской радостью от случайного приглашения на танец; когда с отрешенным лицом приходит к жене своего возлюбленного; когда с ненавистью отчаяния, потеряв веру в себя, вырывается со съемки, и ее силой вытаскивают из поезда, из-под вагонной лавки, куда она со страху забилась, и водворяют вновь на съемочную площадку; когда в порыве смывающего все обиды женского самоотречения и жалости вместо скандала желает счастья своему слабохарактерному любовнику; когда с чемоданчиком в руках сходит на перроне своего родного городка, чтобы в панике бежать от торжественной встречи «звезды», которую никто больше не желает знать на студии,— короче, всюду, где она — она, страстная в любом порыве, в любом взлете отчаянная человеческая индивидуальность, с п о с о б н а я стать Жанной. Если понадобится...

Но в этом фильме —«Начало»— режиссеру это еще не нужно, как не нужно Чехову, что-

бы Нина Заречная в первом акте «Чайки» замечательно читала монолог «Люди, львы, орлы и куропатки». Понадобится ли это ему в дальнейшем?

И готовы ли режиссер и его актриса к тому, чтобы посягнуть на святое и грешное имя Жанны д'Арк? Им виднее, но коли так, то пусть «Начало» будет лишь началом начал, «предподготовительным периодом», как говорят на производстве, ибо на экране за святой Иоанной из русского захолустного Реченска должна быть видна уж не меньшая мера выстраданной правды, чем за Ниной Заречной в последнем акте «Чайки»...

А пока что съемки фильма в фильме идут почти нейтральным фоном жизни молодой женщины, которая никакая не подвижница, не героиня, не святая, а просто обыкновенная ткачиха с великими — как у нормальной юной души — запросами и мечтами и с малыми пока надеждами.

Да и слава, которая выпадает-таки на долю Паши, одноразова и нетипична: на студии на нее заявок после Жанны нет, а зрительские овации в конце кажутся слишком банальными для небанального фильма и человеческой судьбы.

Но при этом Паша Строганова проходит то же, что наша родная Таня Теткина или заграничная и легендарная Жанна д'Арк (тоже, впрочем, рядовая крестьянка из Арка, простой французский человек),—испытание веры: веры в свой талант, в свои женские силы, в счастливую звезду, в будущее, в жизнь.

Не просто выдержать испытание с той силой веры, которая дана зареченской фабричной девчонке Паше Строгановой в исполнении Инны Чуриковой в фильме «Начало», поставленном Глебом Панфиловым по сценарию Евгения Габриловича и по жизни. И дай бог, чтобы это прекрасное экранное начало не осталось всего лишь началом экранной судьбы Инны Чуриковой: обыкновенная-то ее героиня обыкновенная, но сама-то актриса уж очень необычная, и роли ей нужны по ее силе.

Много чем обогатил развитие кинематографа современный экран: необязательностью монтажа и сложностью психологии, новыми типами и новым типом красоты, пленительной бессвязностью рассказа, внимательностью к течению жизни и высокой отвлеченностью символов, духовными поисками и еще многим другим. Но сила веры — редкий дар. Этот дар принесли с собой на экран режиссер Глеб Панфилов и актриса Инна Чурикова в двух своих фильмах. Да будет им удача.

Борьба? Нет, игра

Н. Зеленко

«Развязка». Сценарий А. Ромова. Постановка Н. Розанцева. Оператор В. Бурыкин. Художник Г. Мекинян. Композитор Н. Червинский. Звукооператор Б.Антонов. Редактор Я.Маркулан. «Ленфильм», 1969.

«Рокировка в длинную сторону». Сценарий Ю. Васильева, В. Григорьева. Постановка В. Григорьева. Оператор В.Чумак. Художник Е. Гуков. Композитор А. Гагулашвили. Звукооператор И. Волкова. Редактор В. Шварц. «Ленфильм», 1969.

Было время — и не такое уж далекое,— когда для того, чтобы признаться в любви к детективам, требовалось определенное мужество. «Как? Вам нравятся детективы?»— произносилось с оттенком презрения, низводящего склонность к подобному чтиву или зрелищу в ранг чего-то мало достойного, свидетельствующего о неразвитом вкусе, о «низменных» пристрастиях. Зато утверждение: «Терпеть не могу детективы!»— звучало, напротив, гордо, выражало сознание собственного превосходства.

Времена меняются, и нынче детективы отстояли свое право на существование. Популярность, вызванная несомненными удачами и в литературе и в кино, породила спрос, а спрос, естественно, вызвал предложение. Сегодня почти каждый третий фильм — или детектив в его чистом виде, или близок к нему, включает в себя его элементы. Хорошо ли это? Перешло ли количество детективов в качество, освоил ли кинематограф сильные стороны этого жанра, сумел ли закрепить и развить их, продолжить столь удачно най-

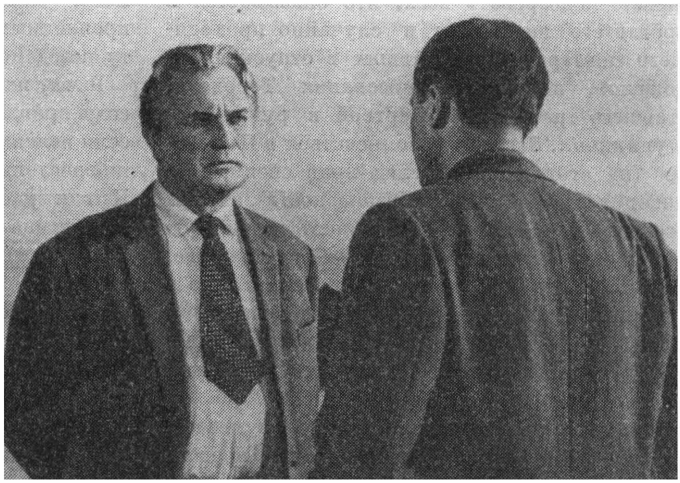
«Развязка». Игорь Краснюков — А. Яковлев, Андрей Батурин — Ю. Гусев

денное в таких, скажем, фильмах, как «Мертвый сезон», или мы наблюдаем здесь скорее зависимость обратно пропорциональную: увеличившееся число детективов пагубно сказывается на общем уровне произведений подобного толка? Увы, практика приводит к печальному выводу. Расхожие ситуации и приемы, взаимозаменяемость героев и обстоятельств, «типовые» сюжетные конструкции, очевидное однообразие характеристик, диалогов, манеры поведения действующих лиц — все это становится почти непременным достоянием экрана, когда он находится во власти детективной истории. И дело не только в том, что легко перенести эпизод из одной картины в другую, поменять местами героев, заранее предсказать конечный исход, хотя тем самым ставится под сомнение, казалось бы, бесспорная принадлежность детектива к занимательным жанрам. Тревогу более серьезную вызывает другое: затертые штампы часто отрывают произведение от конкретной почвы, от определенных социальных условий, а в результате этого теряет отчетливость мысль, расплывчатой становится идея, отсутствие ясной и крупной цели мельчит, обедняет замысел.

Это особенно относится к фильмам, которые по характеру своему следует отнести к детективам политическим, где предполагается схватка с врагом, где уже сам конфликт обязывает к четкости и обоснованности мотивировок, не только ситуационных, психологических, но и социальных.

Однако будем говорить конкретно — о двух картинах, выпущенных почти синхронно киностудией «Ленфильм». Обе они — и «Развязка» и «Рокировка в длинную сторону»— рассказывают о столкновении противников в идейной борьбе. Действие в этих фильмах происходит в наши дни; среди персонажей центральное место занимают иностранные разведчики и советские контрразведчики; развитие детективной интриги и тут и там сопровождается попытками ввести элементы психологической драмы; наконец, в обоих случаях схватка с врагом завершается блистательной победой «наших».

Название фильма «Развязка» (сценарий А. Ромова, постановка Н. Розанцева) словно бы разъясняет намерения авторов — показать последний этап расследуемой истории, ее финал. Зритель должен увидеть, как распутывается тот сложный узел, в который стянуты предшествующие события. Потому начало ленты — это, по сути, почти завершение «дела». Приход с повинной предателя Данилина, сообщающего, что он регулярно получал через



«Развязка». Терехов — Н. Гриценко, Батурин — Ю. Гусев

неизвестных ему людей посылки из-за границы и доставлял в камеру хранения вокзала в небольшом курортном поселке, откуда их забирал человек, кому они адресовались,— это вовсе не неожиданность для работников госбезопасности. Они достаточно хорошо осведомлены о том, чем занимался Данилин и где он находился в определенные дни и часы. Более того, они связывают деятельность Данилина с действиями некоего Прудкина, у которого были сходные функции, и предполагают, что и Данилин и Прудкин служили одному и тому же таинственному лицу. Поиски этого лица, условно названного «Хозяином», и составляют сюжетную основу фильма. Вслед за Данилиным, как за единственной нитью, ведущей к «Хозяину», отправляются два молодых сотрудника нашей контрразведки — Андрей Батурин и Игорь Краснюков. Им надлежит провести непростую операцию: надо во что бы то ни стало обезопасить, сохранить Данилина и найти «Хозяина».

Удивительно, до чего похожи — ну просто на одно лицо — Батурин и Краснюков: у обоих — плечи вразлет, спокойные лица, мускулистые руки, уверенная походка, ладно сидящие новенькие костюмы. Если бы перед нами был один из стандартных западных боевиков, удивляться бы не пришлось: именно вот такие широкоплечие молодцы, твердо ступающие по земле, вершат судьбы экранных событий. А тут ведь нам хотят представить не молодцов-профессионалов, а талантливых, умных бойцов, людей мыслящих, способных анализировать факты, исследующих не только фабулу, но и социальную подоплеку событий. Несостоятельность героев в этом качестве становится очевидной, едва они начинают прибегать к догадкам, вроде той, что объясняет, почему «Хозяин» назначил Данилину свидание на «второй скамейке справа от киоска «Сувениры»: «Так вот почему справа... слева-то от киоска скамеек нет...»— или к маловразумительным рассуждениям, которые нисколько не проясняют смысл событий, а, напротив, заставляют согласиться с глубокомысленным выводом одного из них: «И так и этак — чертовщина!»

Вместо того чтобы умно и спокойно выполнять задание, наши герои суетятся, путаются друг у друга под ногами, не остаются, как им положено, в тени, напротив — оказываются слишком на виду, задают ненужные, лишние вопросы. Рядом с ними охотно суетятся начальник отделения милиции и его помощник. Они оказывают посильную помощь сотрудникам госбезопасности, но поиски «Хозяина» ведутся таким образом, что зритель

может подозревать всех, кто оказывается в орбите его внимания: и случайно проходящего монтера, и приехавших в отпуск молодоженов, и учителя рисования Терехова, ставшего трагической жертвой в руках преступников... Заставляя сомневаться в Терехове (на этот ложный след враг специально наводит сотрудников госбезопасности), авторы всерьез думают, что усложняют сюжетную интригу. На самом деле зрители куда раньше, чем те, кому это надлежит, понимают, что в истории с Тереховым все шито белыми нитками, и те роковые совпадения, которые фигурируют в качестве главных аргументов против учителя, значения не имеют.

Странная происходит вещь: подразумевается серьезная борьба с политическим врагом, требующая умной тактики, находчивости, воли, а в фильме «Развязка» нет острого поединка, действие развивается утомительно скучно, вяло.

Неизвестно, кто, какая сила скрывается за «Хозяином», очевидная возможность подозревать любое лицо — при равноправности ничем не обоснованных и не проверенных версий — снимает напряженность идейного конфликта. Тем более что персонажи картины — фигуры абсолютно безликие, соприкосновение с ними не рождает никаких чувств — ни радости, ни презрения или негодования. Вот Сотников, директор местного кинотеатра, оказавшийся подручным агента иностранной разведки, помощником «Хозяина»,— что мы знаем о нем? Ровным счетом ничего. Потому и явление его в зловещем образе эмоций не вызывает. Что толкнуло Сотникова на предательство? Какой он человек? Фильм не пытается ставить эти вопросы, как не пытается дать обоснование поступкам персонажей.

Авторов занимает одно: эффект неожиданной развязки, непредвиденный поворот событий. Развязка и в самом деле неожиданна. Тем, что взята буквально с потолка: «внефабульная», неизвестная доселе личность, которая даже мельком не показывалась на экране, предстает в качестве «Хозяина». Обращенная к нему во время ареста фраза сотрудника госбезопасности: «Вы же не глупый человек, Воротихин»,— остается единственным, ничем не подкрепленным штрихом к загадочному портрету неведомого резидента.

В чем же разоблачительный смысл фильма, если враг, так сказать, пребывает инкогнито, если неясны масштабы и характер его преступной деятельности и не раскрывается его облик? И как расценивать победу над ним, когда обеспечена эта победа всего лишь «правилами игры», а не добыта в решительной и нелегкой схватке.

Мимо цели бьет фильм «Развязка», лишь формально обозначает, а не решает серьезную, важную тему. Лишает интереса к ней невыразительным, трафаретным воплощением.

Как будто бы иначе поданы события в картине «Рокировка в длинную сторону». Тут не посетуешь на серый фон действия, на вялый ритм, на однообразие ситуаций, на инертность героев. Режиссер В. Григорьев, поставивший фильм по сценарию, написанному им вместе с Ю. Васильевым, неизменно озабочен тем, чтобы развернуть перед зрителем яркое, динамичное кинематографическое зрелище. Сцены заграничного студенческого веселья сменяют красочные эпизоды фашинга — тоже заграничного праздника с танцами, песнями, карнавальным шествием, шумом оркестров, нарядными толпами людей... Взлетают пробки от шампанского, звенят бокалы... Скрипят тормозами элегантные автомобили, вспыхивают неоном, аргоном и ксеноном яркие торговые рекламы. Здесь, как говорится, не соскучишься — даже в минуты затишья, на пустынном пляже, где можно вдосталь налюбоваться изящными силуэтами плавающих лебедей. Под конец зритель получает возможность побывать в бескрайних морских далях, оказаться на палубе корабля и в рубке подводной лодки, ибо именно здесь мы в последний раз встретимся с главными героями фильма — с молодым советским ученым Борисом Лебедевым и с американским разведчиком Бруксом. Схватка Лебедева с Бруксом образует фабулу этой картины.

В отличие от фильма «Развязка» противники сталкиваются буквально лицом к лицу.

Доктор Брукс, задумав провокацию против Лебедева, проходящего стажировку в одной из научных лабораторий Западной Германии, тщательно его выслеживает, подготавливает компрометирующий материал, чтобы потом, похитив ученого, шантажировать его и заставить работать на заокеанскую разведку. Но многометражные сцены, где Брукс идет в атаку на Лебедева, тем не менее ни малейшего сомнения в конечном итоге поединка не оставляют, хотя Лебедев, защищая честь любимой девушки, немецкой студентки Сони Штерц, и вынужден произнести сакраментальное: «Я согласен!» Впрочем, в согласие Лебедева стать подручным Брукса не верят не только зрители — не верят и авторы картины тоже. Они ведь не хуже нас знают, что молодому ученому не из-за чего идти на политическое и человеческое самоубийство, что нет во всех адских кознях, подстроенных Бруксом, ничего такого, что могло бы вынудить его стать предателем. Да и в его человеческом облике нет ничего, что могло бы дать повод Бруксу надеяться на успех. Значит, остается только и г р а, и то, что при более серьезной разработке характеров и конфликта могло бы стать настоящим испытанием для героя, истинной проверкой его жизненных принципов, заведомо снимается: авторы не решают, а предрешают судьбу героя.

Кажется, уж как мучается Брукс, пытаясь сломить своего «пленника», пускает в ход все коварные и грязные методы буржуазной разведки (вплоть до инфракрасных съемок интимных минут жизни героя), но чем труднее приходится Бруксу в наступлении на непоколебимое гражданское достоинство Лебедева — даже рубашку злодей меняет, до того вспотел! — тем яснее делается, что такой Лебедев — честный ученый и гражданин — про-

«Рокировка в длинную сторону». Борис Лебедев — А. Демьяненко, Брукс — А. Масюлис

сто не может мыслиться как потенциальный предатель.

Разумеется, читатель поймет, что сетуем мы не по поводу того, что слишком уж стойким, непреклонным выглядит в фильме Борис Лебедев. Таким и должны мы воспринимать героя, который олицетворяет мужество, нравственную силу и идейную убежденность советского человека. Речь идет о том, что коль скоро эти качества даны в нем, то надо было из них и исходить при разработке сюжета и не обижать зрителей предположением, что они, зрители, поверят в грехопадение Лебедева.

Нет, зря авторам показался драматически острым этот поединок Брукса и Лебедева. И актер А. Масюлис в роли Брукса израсходовал немало темперамента, чтобы подчеркнуть «наступательную энергию» своего героя. Однако же, если говорить серьезно, изображать подобным образом напряжение идеологической борьбы по меньшей мере наивно. Как наивно — в другой сцене фильма — полагать, что обмен газетными фразами по актуальным политическим вопросам и выкрики насчет того, что общество «протухло» и «испускает зловоние», можно выдать за художественное изображение зарубежного студенческого диспута, отражающего духовные искания современной молодежи. Пустые декларации иностранных студентов, школярские, штампованные и к тому же пассивные реплики советских молодых ученых-практикантов — все это выглядит почти пародией на проблемную дискуссию.

Нет, решительно ничего не получилось из этой попытки «укрупнить», придать политический размах детективу, приобщить его к разработке узловых вопросов современности.

Не получилась и собственно детективная история. Разыгрываемая по условной схеме, она разворачивается с помощью столь же условных персонажей, которым роздано по признаку чего-то (коварства, цинизма, подлости и — мужества, нравственной силы). Нужны ли здесь, однако, характеры, если все происходит словно бы «по щучьему веленью»? Всплывает из морской пучины вражеская подводная лодка, доставившая в советские территориальные воды доктора Брукса, а через несколько минут Брукс уже беседует с подоспевшим к месту встречи Лебедевым, дает ему инструктаж, ради которого совершил свое путешествие «за три моря». Еще мгновение — и снова появляется стальное тело подлодки, на этот раз нашей, специально прибывшей за Бруксом... Невероятно, но эффектно! Вот как, дескать, надо обезвреживать подлые замыслы врага, которые к тому же, как выяснилось в финале, давным-давно были известны советской контрразведке и никакой беды, стало быть, ни нашей стране, ни ее посланцу за рубеж, Борису Лебедеву, причинить не могли.

Мы должны проникнуться симпатией к Лебедеву, оказавшемуся на страже интересов Родины. Но обстоятельства свершения подвига молодым ученым нас не взволновали, а что до характера героя, то, как уже было сказано, сценаристом и режиссером он едва обозначен, и актеру А. Демьяненко не удалось вдохнуть в него живую жизнь.

В разных внешних обличьях предстали перед зрителем картины «Развязка» и «Рокировка в длинную сторону». Но яркая обертка «Рокировки» не стала преимуществом; как бы ни была расцвечена стандартная схема — в ней нет нерва подлинной жизни, реальной остроты борьбы.

Вспомним, как показана была схватка Ладейникова с его противниками в фильме «Мертвый сезон»: ни на минуту нас не оставляло ощущение смертельной опасности, которой подвергается герой, и мы все время чувствовали, какая напряженная внутренняя работа происходит в нем, сколько потребовалось ему мужества, физических и душевных сил, чтобы выполнить нелегкое задание Родины.

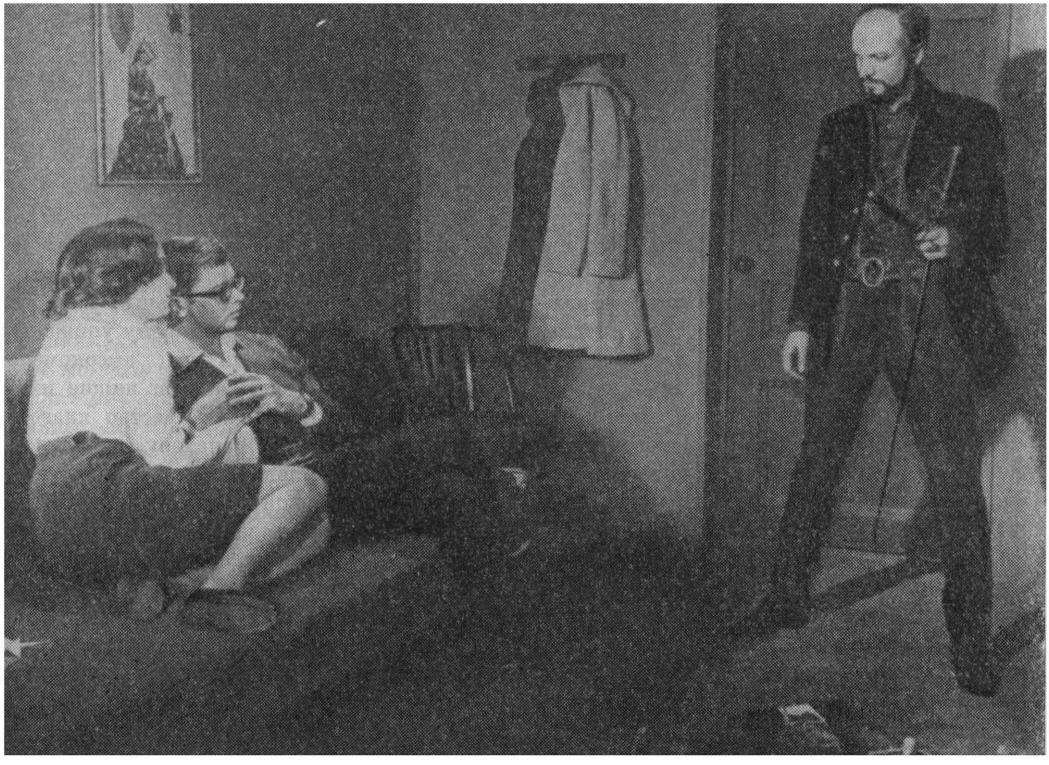
А в «Рокировке»? Со снисходительной улыбкой наблюдаешь за тем, как лезет из кожи вон доктор Брукс. Ироническое отношение к себе вызывает и его подручный Генри — этакий современный Мефистофель в кроваво-красной рубашке, отмеченный всеми порока-

ми, не гнушающийся клеветой и мелким шпионажем, торгующий наркотиками в свободное от шпионажа время.

Смотришь эти ленты и лишь руками разводишь: как могло такое выйти из стен студии, да еще с маркой «Ленфильм»! С какой нетребовательностью или равнодушием отнеслись авторы названных картин к задачам и целям, к назначению искусства!

Пусть не воспримут эту статью как возвращение к той точке зрения на детектив, о которой говорилось вначале. Мы не против детектива вообще, мы только против легкомысленных творений, к сожалению, дискредитирующих и жанр и политические проблемы, которые при помощи этого жанра можно было бы решать. Видимо, недостаток сценариев на темы из нашей сегодняшней жизни создает определенный перекос в тематических планах киностудий, в итоге которого получается, что сами по себе важные темы, требующие решений не только захватывающих, увлекающих зрителя, но прежде всего серьезных и ответственных, получают поверхностное, беспомощное, нехудожественное истолкование.

Детектив может быть мощной силой на службе у идеи. Оказываясь вне ее (мы имеем в виду не декларативно заявленную, а творчески воплощенную идею), он становится своего рода и г р о й, более или менее занимательной. Тратить же экранное время на игру — расточительство непростительное.



«Рокировка в длинную сторону». Соня — И. Вавилова, Борис Лебедев — А. Демьяненко, Генри — Г. Полока

Обращаясь к Малышкину

А. Белобоков

«Севастополь» (по одноименной повести А. Малышкина). Сценарий В. Потейкина. Постановка В. Исакова. Главный оператор В. Авлошенко. Художник М. Панаева. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор В. Курганский. Редактор В. Решетников. Одесская киностудия, 1970.

«Восстал Кронштадт!..» Потрясающими известиями подняты на ноги курсанты школы прапорщиков. Кромешная мгла за окнами — февральская ночь семнадцатого года. А в здании офицерской школы беспокойно движущаяся камера в резких ракурсах фиксирует суматошную беготню по коридорам и лестницам, выхватывает из тревожной темноты яркие пятна растерянных лиц юнкеров: «Господи, спаси!» Завтра должен был быть выпуск, а сегодня, сейчас их выведут усмирять толпу... Приглушенно слышится: «Будешь стрелять?» — вопрос, заданный себе... Не праздный вопрос: из ночного сумрака надвигается шумная толпа, навстречу юнкера — вскидывают винтовки... Контровой свет превращает в ореол седину выбежавшего в непогоду старого полковника, спешащего предотвратить непоправимое: «Прапорщик, прапорщик, что вы делаете? Отставить!»

Так внезапно и страшно ворвалась революция в судьбу юнкера Шелехова. Так начинается фильм — темпераментно и тревожно. Пожалуй, первые кадры фильма — лучшие кадры, они насыщены экспрессией, выполнены в стиле хороших образцов немого кино, в каждом из этих кадров активно все: и движение, и композиция, и свет, и ракурс. Эмоциональная напряженность первых сцен наиболее точно воспроизводит дух давней талантливой повести замечательного советского писателя Александра Малышкина, положенной в основу картины.

Как и в повести, в центре фильма события от февраля до октября 1917 года. Путь, пройденный страной от буржуазной до социалистической революции, изображен не эпически-остраненно, а через восприятие молодого человека — Сергея Шелехова, одного из тех ожидавших выпуска юнкеров...

Впереди у Шелехова — новая жизнь. Жизнь, к которой он готовился: флотская, офицерская служба — мечта. Жизнь, к которой он не готов: грозная, революционная буря — действительность. Мечта сбывалась: юнкер был произведен в прапорщики, получил назначение на Черноморский флот. Но как поступит он, столкнувшись с действительностью?

Шелехов — из «нищих студентов», жил он не трудом, а милостью, чувствовал себя не гордым, а униженным, ненавидел хозяев жизни и хотел стать хозяином. Он в меру образован, но мера эта не столь уж велика, а сам он не блещет особыми способностями. Шелехов как будто порядочен, но случалось ему совершать иной раз и не слишком достойные поступки, он как будто честен, но и мера его честности невелика. Он испытал восторг, узнав о революции, Шелехов ведь — «за пожар и музыку». Но, столкнувшись с жестокими противоречиями революционных будней, он, для которого революция была абстрактным понятием, романтическим и беспредметным, увидел в ней лишь опасности и неудобства, а вскоре и вовсе перестал понимать смысл происходящего, потерялся в мучительных поисках своего места. Февральские события разогрели в Шелехове ненависть к сильным мира сего, и он готов был встать на сторону униженных, чтобы восторжествовать над высокомерной элитой, отплатив ей «за свои нищие и пригорбленные годы». Однако чувство классовой солидарности чуждо Шелехову, он одинок.

Назначенный младшим офицером на тральщик севастопольской флотилии, Шелехов изо всех сил старается завоевать расположение матросов, и на первых порах это отчасти ему удается. Однако он не может разобраться в чувствах и мыслях обитателей кубриков, не может проникнуться матросскими интересами. «Вот так бы почувствовать, как чувствуют и ненавидят они»,— думает Шелехов. Он остро осознает, что очутился на распутье: ему непонятен и порой даже неприятен гру-

«Севастополь». На первом плане— Шелехов — Г. Корольков

бый мир ожесточившихся матросов, с другой стороны — его не принимает барская «кают-компания», да и ему она противна. С кем же он? К моменту революции Шелехов хоть не добрался до верхних ступеней общественной лестницы, но слишком далеко ушел от «низов», и потому все происходящее вокруг него — и тогда, когда манит его, и тогда, когда отталкивает,— представляется ему невразумительным хаосом. Но подлинный хаос — в душе Сергея Шелехова.

Автор повести не скупился на описания, характеризующие самочувствие героя — социальное самочувствие, если можно так сказать. Мнилось Шелехову, что он «точечная заплутавшаяся малость». Страшно было, что подхватит его, «швырнет между вихрями, как никому не нужную, жалкую щепку...» Между вихрями... Было: подхваченный волной, «опьяненный, мутный, счастливый», он, стоя перед митингующими матросами, прокричал на одном дыхании большевистский и эсеровский лозунги, вряд ли вдумываясь в их смысл, наслаждаясь померещившейся ему сопричастностью с борьбой народных масс. Было и другое: расставшись с офицерским мундиром, переодевшись в матросскую робу, он затаился в темном кубрике, ожидая в смертном страхе, не придут ли за ним революционные матросы, не расправятся ли с ним, как с другими золотопогонниками. Всякое было.

Не раз и не два подчеркнет писатель «точечную» судьбу своего героя. И даже в самом

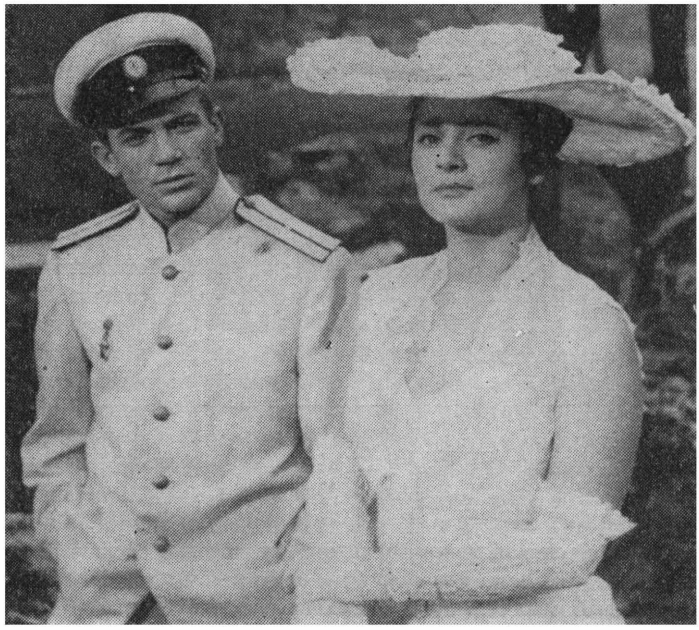
конце повести, когда логика событий и логика развития образа приведут героя в вооруженный отряд революционных моряков, Малышкин помянет «крошечную судьбу некоего Шелехова» — и этими словами, завершающими повесть, в последний раз напомнит, что, избрав героем маленькую заурядную личность, хотел тем самым подчеркнуть гигантский размах великих событий, бурная активность которых столь явственна в избранной системе измерений — в восприятии мичмана Сергея Шелехова. И позиция героя, долгое время метавшегося «между вихрями»,— неустойчивая, временная позиция,— позволяет писателю развернуть ярчайшую картину классовой борьбы, показать, как многолико и многогранно собирательное понятие «народная масса», исследовать параллелограмм социальных сил, воздействующих на «точечную», «крошечную» судьбу.

Если сравнить текст повести с диалогами и зрительным рядом фильма, то очевидным становится стремление сценариста и режиссера держаться как можно ближе к произведению Малышкина. О том свидетельствует и решение первых эпизодов фильма. Однако в целом создателям картины не удалось соблюсти верность духу знаменитой повести. И не потому вовсе, что многими отличными эпизодами повести пришлось поступиться — это неизбежно и обычно в практике экранизаций. И не потому также, что после первых удачных сцен «сбилось дыхание» — этот существенный недостаток присущ фильму, неровному и по ритму и по качеству изображения. Пробелы и перебои, однако, возникают в фильме вследствие иного, куда более ощутимого просчета.

В фильме Сергей Шелехов (Г. Корольков) вспоминает о былых унижениях, рассказывает и об охватившем его смятении. Но героя — того героя, с которым знакомила читателя повесть «Севастополь»,— на экране нет как нет: он не мечется между вихрями, не мучается, озабоченный выбором пути, он плывет в революцию укороченной и спрямленной кинематографической дорожкой. И в то же время герой фильма не вызывает ни симпатий, ни антипатий. Почему? Ситуации, казалось бы, те же, что в повести. И те же поступки совершает экранный Шелехов (его хорошо — в пределах режиссерского замысла — играет Г. Корольков).

Те же ситуации, те же поступки? Нет! Если внимательно сравнить повесть и фильм, нетрудно обнаружить, как много стараний приложили сценарист и режиссер к тому, чтобы «улучшить» образ главного героя. В повести представал перед нами мелкобуржуазный интеллигентик, пораженный рефлексией. В фильме Шелехов почти безгрешен, от участия в порочащих его действиях освобожден, но при этом — «освобожден» от своей социальной сущности, бесплотен, нетипичен. И что бы там, на экране, ни рассказывал о себе молодой элегантный общительный мичман, он до такой степени не похож на Сергея Шелехова из повести «Севастополь», что становится непонятным, по какому праву носит он имя героя произведения Малышкина и зачем было кинематографистам браться за экранизацию именно этой повести. Впрочем, мы вправе допустить, что авторы фильма считали своей первоочередной задачей прямо, а не «через героя» изобразить классовую борьбу на Черноморском флоте в период между февралем и октябрем семнадцатого года. И хотя в таком допущении есть известная натяжка (главного героя со счетов не сбросить!), следует рассмотреть наше предположение, поскольку и впрямь именно ход исторических событий составляет сюжет фильма.

Сменяющиеся картины событий в повести поражали читателя перепадами настроений и интонаций, то учащенным, то замедленным темпом, иной раз — трудностью разобраться в происходящем, другой раз — ясным осмыслением описанных событий. Мы неотступно следовали за Шелеховым, его субъективное восприятие окрашивало все описание, обостряло каждую сцену. Мастерство Малышкина позволяло нам различать субъективное и объективное, шелеховские оценки того, что оказывалось в поле его зрения, побуждали нас — отнюдь не по-шелеховски, а самостоятельно — оценивать, анализировать бурные сдвиги той



«Севастополь». Шелехов — Г. Корольков, Жека — Е. Уралова

далекой эпохи, к которой никогда не угаснет наш интерес.

Авторы фильма, перенося на экран события, описанные в повести, с особенностями шелеховского восприятия не посчитались, игнорируя его, как если бы его не было. Они, видимо, полагали, что сумеют объективированно представить зрителям и Шелехова (самого по себе) и события, какими они были. Но для этого надо было реконструировать ситуации повести, найти принципиально новую композицию фильма. Об этом создатели картины не позаботились. Сумятица шелеховского сознания словно отделилась от души героя, но не отделилась от воплощаемых коллизий: суматоха то и дело воцаряется на экране, не всегда можно понять, что происходит в этом фильме.

Так же не повезло персонажам картины, составляющим окружение Сергея Шелехова. Читатели повести знакомились с населяющими ее офицерами и матросами по реакциям того же главного героя. Выработка собственного читательского отношения к персонажам корректировалась пониманием позиции Шелехова. Зрители фильма такой коррекцией не располагают, а характеристика персонажей осталась шелеховской, то есть в экранной интерпретации — упрощенной или неверной.

Скажем, офицеры намного ближе пониманию Шелехова, чем матросы. Но в отличие от повести мы различаем на экране не постепенно раскрывающиеся характеры офицеров, с которыми все глубже знакомится герой, а застывшие портреты-маски, запечатлевшие только первые и основные (внешние) качества малышкинских персонажей. Таков желчный и грубый поручик Свинчугов (А. Горбатов), таков ревизор Блябликов (Г. Георгиу), лицемерный и подленький трус, таков властный и тупой тучный капитан Мангалов (В. Дальский).

По крайней мере, хорошо хоть то, что мы, зрители, ясно сознаем причины недоброжелательного отношения «кают-компании» к Шелехову и, что более важно, видим, почему так тягостно Шелехову в офицерском кругу. Но и здесь не обошлось без ущерба: о «пле-

«Севастополь»

бейском» происхождении Шелехова мы почти ничего не узнаем в фильме, и уж во всяком случае его столкновения с офицерами имеют по преимуществу личный характер.

Матросская масса у Малышкина индивидуализирована в меньшей степени: смысл движения этой массы зачастую недоступен пониманию Шелехова, и оттого матросы представляются ему то доброй, податливой, стремящейся к свету толпой, то темной, свирепой, беспощадной, уничтожающей силой. Шелехов с трудом находит точки соприкосновения с «кубриком». Матросы для него и притягательны и отталкивающи. Так в повести.

Трактовка матросской среды в фильме в корне отличается от малышкинской. В картине очень немного осталось от преувеличенной шелеховским восприятием отталкивающей матросской темноты, от проявлений грубости и анархизма. Обитатели кубриков предстают перед нами тщательно отутюженными и припомаженными. Они не рассуждают о простых житейских делах, не бегают к «портовым маруськам», не выводят среди ночи «на Малахов» офицеров, но, отдраив палубу, тут же чуть ли не всей командой музицируют или, с удовольствием помитинговав, закатывают парады, на которых своим щегольством чуть ли не затмевают «золотопогонных».

Мы узнаем, что один из матросов — Зинченко (В. Маренков) — большевик, но недоумеваем, почему так загадочно кратковременное пребывание на экране этого героя. В повести загадочность объяснялась просто: Шелехов не мог разгадать, какая сила стоит за Зинченко. Но ведь фильм мы смотрим своими глазами, взгляды Шелехова, как уже говорилось, нельзя было сохранять как единственную характеристику того или иного персонажа.

Досадно, что авторы фильма терпят неудачу и в том случае, когда прямой перенос образа из повести в экранизацию был возможен и вполне осуществим.

В повести интереснейшей параллелью к образу Шелехова был образ зауряд-прапорщика Маркуши. Шелехова и Маркушу многое сближает. Маркуша тоже из «низов» выбился в офицеры, он тоже оказался «между вихрями», но откровенно рвется на гребень волны, рвется к власти. В отличие от Шелехова, демагога по наитию и политическому недомыслию, Маркуша — демагог по умыслу, по расчету. Шелехову не хватает гибкости и трезвости в оценке событий, Маркуша наделен этими качествами в избытке. Шелехов тщетно добивается дружеских отношений с матросами, Маркуша легко устанавливает нужные ему контакты. Между ними завязывается определенная конкуренция, Шелехов проигрывает малограмотному честолюбцу.

Эта линия их взаимоотношений, в отличие от множества других, полностью вошла в картину. С образом Маркуши связана несомненная удача актера Л. Дурова. Но в повести Маркуша терпит фиаско, а его политическая деятельность, закономерно и бесславно оборвавшаяся, словно в кривом зеркале, превращающем соблазн в пугало, раскрывает перед Шелеховым худшие, но закономерные последствия его собственных устремлений. Именно ради этого в первую очередь стоило писать о Маркуше. А вот в фильме авторы заставляют Маркушу добровольно вернуться в ряды матросов. Именно заставляют, потому что этот поступок не мотивируется ни психологически, ни ходом сюжета. Переродившийся, он вдруг

«Севастополь». Шелехов — Г. Корольков

появляется среди матросов буквально в последнем кадре. Возвращался «сверху» Маркуша и в повести, но вопреки своему желанию, отстраненный от руководства «по неспособности».

В неожиданном «оптимистическом» финале картины «Севастополь» под громкую музыку и хор рядом с матросами и Маркушей бодро вышагивает и Сергей Шелехов, демонстрируя выражением своего лица обретенную уверенность и счастье.

Известно, что, работая над повестью, Малышкин предполагал вначале завершить ее эпизодами марша вооруженного отряда восставших моряков. Он отказался от этой идеи, а авторы фильма воплотили ее, однако обосновать не сумели. Обосновать с художественной убедительностью. Неоправданно появление Маркуши в отряде. И рядом с ним Шелехов еще более теряет в убедительности, ибо неправда частного влечет за собой в искусстве и недоверие к целому.

Было бы неверно сказать, что фильм начисто избавил Сергея Шелехова от каких-либо мучений. Ему ведомы муки любви. На протяжении всего фильма Шелехов, тяжело дыша, преследует домогательствами некую Жеку. Она игриво утешает его — лишает надежды, вселяет надежду. В конце картины мучительница, отразив очередной натиск Шелехова, бежит к любимому — офицеру белой армии, оставив нашему герою ласковую записку.

Актеры Е. Уралова и Г. Корольков старательно и точно воспроизводят отношения между Жекой и Шелеховым, как они показаны в повести. Но... они сыграли все. Все, что в повести было рассчитано на читательское воображение — все приобрело назойливую конкретность.

Случилось так потому, что авторы механически включили в картину чуть ли не все эпизоды, связанные с Жекой, далеко не первоплановой фигурой повести. И то, что было органично вкраплено в литературное произ-

ведение, вдруг незакономерно выпятилось на экране, разрослось несоразмерно...

Размышляя о новых экранизациях произведений классики и советской литературы, мы нередко пытаемся вообразить, как отнесся бы к фильму — к сюжетным смещениям и переакцентировкам — автор литературного первоисточника. Задумываемся, какие поправки и изменения внес бы он в свой труд, если бы ему самому довелось написать сценарий.

Непоставленный сценарий, написанный по повести «Севастополь» самим А. Малышкиным, существует. А. Малышкин отказался от многих персонажей, но, как и создатели фильма, немало внимания уделил взаимоотношениям Шелехова с Жекой (в сценарии — Женя). Однако, в отличие от экранизаторов, писатель связал действия своих немногочисленных оставшихся в сценарии героев в тугой сюжетный узел. Так, Женя встречается с Шелеховым ради того, чтобы вызвать ревность высокомерного офицера Винцента, которого она любит. Винцент служит на одном судне с Шелеховым. Такая расстановка персонажей позволила писателю создать кульминационный эпизод, рисующий кризис, перелом, который совершается в сознании Сергея Шелехова.

...Анархиствующие матросы отправляются в Одессу, чтобы выгодно поторговать. За крупную мзду они берут с собой бегущих из Севастополя офицеров и аристократов. На том же судне переправляются измученные, раненые фронтовики. Шелехов приводит на судно Женю, где она после некоторых колебаний неожиданно для Шелехова переходит к Винценту и его обществу. Шелехов плохо понимает происходящее. Он начинает метаться — в буквальном смысле этого слова — и, попадая из салона в трюм, из трюма в салон, видит и беззаботную пирушку офицеров и страдания больных и раненых, на палубе и в трюме...

Значительно больше места, чем в повести, отвел Малышкин образу большевика Зинченко. Сделал Шелехова ведомым, а Зинченко ведущим, борющимся, в немаловажной степени, и за судьбу Шелехова. Рассказал историю любви матроса-большевика и портовой работницы Тани. Изобразил гибель Зинченко в бою с калединцами. Показал, как те, кто шел за большевиком-руководителем, продолжают начатое им дело.

Революционный дух, социальный накал своей повести Малышкин сохранил в сценарии. По-новому организуя материал, он стремился к тому, чтобы на экране оказались зримыми, убедительными социальные и психологические мотивировки поведения Шелехова, чтобы в тесной взаимосвязи предстали перед зрителем рождение нового мира и рождение нового человека.

О достоинствах и недостатках этого сценария, написанного в начале тридцатых годов, можно спорить. Несомненно, что Малышкин кое в чем схематизировал свою же повесть, облегчил характеристики некоторых персонажей. Профессиональным сценаристом писатель не был и, по-видимому, недооценивал возможности киноэкрана.

Авторы рецензируемого фильма не спорят со сценарием Малышкина — отвергают его. Что ж, если они и знали о сценарии, то были вправе отказаться от давней, не реализованной кинематографом попытки писателя экранизировать свою повесть. В арсенале сегодняшнего киноискусства есть средства, позволяющие бережно сохранить и точно передать на экране не только дух литературного произведения, не только суть его, но и все краски, оттенки. К сожалению, этого не случилось.

Нравственные уроки жизни Сергея Шелехова — ради них только и стоило ставить фильм — не будут поэтому восприняты зрителем: они почти неприметны в картине...

Произведение Александра Малышкина появилось на современном экране. Это могло стать драгоценным приобретением. Но не стало. Может быть, станет при новой встрече кинематографа с замечательным писателем. Мы должны увидеть поэтичный фильм «Падение Даира». Мы хотим увидеть эпопею «Люди из захолустья». Творчество Малышкина «киногенично» — в этом убеждают и лучшие сцены фильма «Севастополь».

Нужны ли волшебники?

Ю. Айхенвальд

«Приключения желтого чемоданчика». Сценарий С. Прокофьевой при участии И. Фрэза. Постановка И. Фрэза. Оператор М. Кириллов. Художник Н. Сендеров. Композитор Я. Френкель. Звукооператор В. Ерамишев. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1970.

«Назидание» — это наставление, поучение. «Эксцентричное» — это нечто крайне своеобразное, необычное до странности. Можно ли соединить эти два, кажется, столь отдаленных понятия?

Посмотрите новый фильм И. Фрэза «Приключения желтого чемоданчика» — в этой цветной детской кинокомедии дидактические выводы достигаются средствами комедийной эксцентрики.

В картине добрый доктор лечит болтунов, трусов, меланхоликов сказочными порошками и пилюлями, в результате чего его пациенты становятся смельчаками или весельчаками. Так как и врач детский, и самый фильм для детей, то никому не приходится глотать горьких пилюль, и таблетки храбрости, например,— это сладкие леденцы. Однако докторский чемоданчик с чудодейственными лекарствами случайно попадает не по адресу, и «лекарства» применяются отнюдь не по назначению врача, отсюда и возникает серия смешных ситуаций. В итоге всевозможных приключений героев фильма девочка Тома, современная Несмеяна, обретает способность радоваться жизни, а трусливый мальчик Петя становится храбрецом. Сам по себе этот факт не содержит в себе ничего поучительного: ведь даже крошечные болонки в цирке, сжевав «леденцы храбрости», сделались такими смелыми, что прогнали с арены тигров. Это «естественное» действие сказочных лекарств. Но ведь мальчик и девочка так и не приняли прописанных им сказочных снадобий. Девочка сделалась жизнерадостной и веселой, а мальчик — находчивым и смелым просто в силу тех обстоятельств, в которые оба они попали по ходу развития сюжета. Необходимость разыскать желтый чемоданчик с волшебными лекарствами оказалась средством выявить спрятанные в глубине каждого из них качества.

Комедия построена на противопоставлении реального и чудесного. Эта антитеза выражается в фильме тем, что действия персонажей под влиянием чудесных лекарств всегда очень смешны; в то же время поступки мальчика и девочки, юных героев фильма, возникшие как результат естественного развития их характеров в данных — пусть неожиданных — условиях, лишены такой степени комического гротеска.

Самый прием сопоставления реального и сказочного не нов; можно привести немало примеров такой комедийной драматургии для детей, где сказочные ситуации существуют не сами по себе, а для пояснения ситуаций жизненных. Не случайно эксцентрическая кинокомедия И. Фрэза заставляет вспомнить о фарсовых неожиданностях фильма «Айболит-66», главный герой которого чем-то родствен доктору с желтым чемоданчиком, причем не только старшинство, но и преимущество остается за Айболитом — Ефремовым.

Однако авторы рецензируемой комедии все же пытаются выявить и новые возможности старого сюжетного приема и неисчерпанные его резервы.

В фильме много песен, музыки, музыка не просто сопровождает, но и участвует в действии, определяя очень часто пластику движения актеров. Это стремление создать на драматической основе зрелище, включающее и музыку, и песню, и танец, в «Желтом чемоданчике» есть, и оно могло бы еще решительнее заявить о себе: ведь сейчас на сценах тюзов нередки спектакли, которые соединяют в себе, подобно мьюзиклам, элементы разных искусств. К сожалению, в «Желтом чемоданчике» музыкальная сторона недостаточно выразительна, да и тексты песен во многом оставляют желать лучшего.

При некоторой склонности к педагогическому педантизму может не понравиться, что гротескно комическая пара — это чудесный

доктор и бабушка Томы (роли эти очень удачно, по-моему, исполняют Е. Лебедев и Т. Пельтцер). Но ведь старшее поколение представлено также и укротителем тигров, который храбр сам по себе, и отцом Томы, летчиком, чьи невероятные виражи в небе на самолете наводят начальника аэродрома на мысль, что летчик съел чудодейственные конфеты и потому обычная его смелость стала попросту безрассудной. Однако выясняется, что летчик просто-напросто отрабатывает фигуры высшего пилотажа.

Итак, к финалу фильма формируется ясный вывод: чудеса — это очень весело и здорово, но вполне можно обойтись без них, собственными силами.

Откуда же силы берутся?

Авторы фильма отвечают на это, пожалуй, первыми же кадрами, определяющими и общую эмоциональную атмосферу и особенности жанра: на черепичной крыше над городом, который был бы совсем сказочным, если бы с остроконечными шпилями и старинными флюгерами не соседствовали заводские трубы, сидит веселый мастеровой с желтым чемоданчиком и ставит новый флюгер. Проплывают островерхие фронтоны, готические порталы со старинными, украшенными статуями дверьми, и камера останавливается на водопроводчике, который из своего люка просит у мастера флюгерных дел гаечный ключ. И вот уже ключ неторопливо, плавно летит сперва с крыши вниз, потом обратно, вверх на крышу. Само происходящее вполне реально, а то, как все происходит,— сказочно. Ясно, что фильм будет про современную жизнь, но вполне будничные, обычные вещи, вроде гаечного ключа, станут вести себя сказочным образом.

Погода на протяжении всего фильма будет стоять хорошая, голубая и солнечная. Сам город тоже найден очень удачно. Это не андерсеновский город, какой был, скажем, в фильме «Старая, старая сказка» — сугубо театральный, построенный из картона и всяких

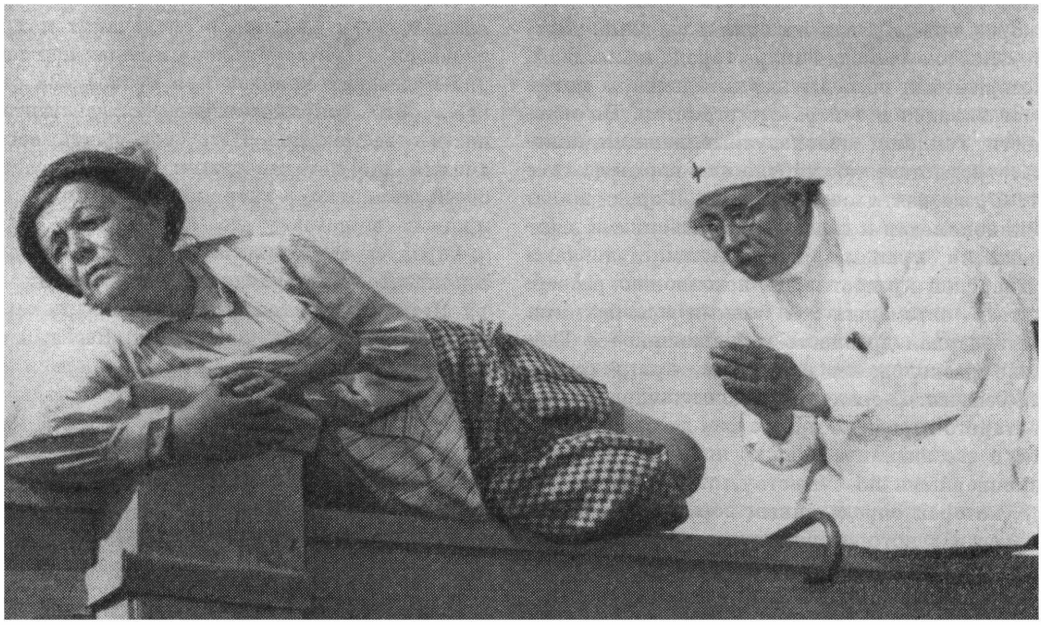
синтетических материалов, что само по себе скорее потеря, чем находка для кино. Нет, в «Желтом чемоданчике» город настоящий, который был возведен давным-давно, а потом достраивался и теперь все строится. Возможности Таллина, используемые нашими кинематографистами достаточно активно, в фильме И. Фрэза взяты очень широко. Город живет в кинокомедии и сказочными башенками и башенными кранами, и узенькими улочками рыцарской крепости, где невозможно развернуться автомашине, и новыми проспектами. Легендарная древность и современное в Таллине расположены рядышком, архитектурно совмещены. И отличные видовые кадры нового и старого города не просто фон действия фильма, а его активное начало: являясь жизненно достоверными по существу, они создают среду, которая определенным образом влияет на героев и в которой сказочные неожиданности могут оказаться естественными.

Например, когда Петя едет в троллейбусе с Томой и навстречу мальчику плывут рекламные щиты фильмов о смельчаках и храбрецах, он поднимает голову и видит над собой ряд орденских колодок или медаль «За отвагу»... Это соприкосновение с действительностью заставляет Петю совершить весьма смелый для него поступок: он не слезает на своей остановке, а впервые в жизни один едет провожать девочку до аэродрома.

Город с его движением, светом, людьми противостоит сумрачному, однотонному миру Петиных страхов. В фильме это показано впрямую, цветовым контрастом. Веселый мир ярких кадров вдруг блекнет, становится двуцветным, каким-то коричневато-пепельным, когда камера переносит нас в пустую квартиру, где томится охваченный страхом мальчик, которому видятся странные чудища. Впрочем, доктор считает, что главная причина его болезни — эгоизм, порожденный чрезмерной маминой опекой. Как только доктор появляется в квартире — все вокруг снова стано-

«Приключения желтого чемоданчика»

«Приключения желтого чемоданчика». Доктор — Е. Лебедев



«Приключения желтого чемоданчика». Бабушка — Т. Пельтцер, доктор — Е. Лебедев

вится красочным. (Цвет является также и средством психологической характеристики мира, в котором живет грустная девочка Тома.)

Не просто стать смелым. В фильме, как уже говорилось, на помощь трусливому мальчику приходит чудодейственная сила самой жизни. Вот Петя, насмерть перепуганный хулиганами, подходит к одинокой девочке, напевающей своей кукле грустную песенку в темном уголке солнечного двора. Контраст этого тихого, затененного уголка с окружающим, контраст самого ритма эпизода с бурным движением в соседних кадрах создает настроение лирическое. И в мальчике вдруг пробуждается не смелость, еще рано говорить об этом, но мальчишеское достоинство, предвестие достоинства мужского. Этому чувству предстоит крепнуть: Тома-Несмеяна оказывается смелой девочкой, Пете не хочется ударить перед ней лицом в грязь, появляется желание побороть страх. Мальчик, только что прятавшийся под диваном от воображаемых призраков, боявшийся и шагу ступить без мамы, одолевает серьезное препятствие — высоченный, с его точки зрения, забор. Он перелезает через забор очень смешно: забор снят в ракурсе Петиного страха, видно, каким безнадежно отвесным кажется он ребенку. Кадры чередуются медленно, построены с таким расчетом, чтобы наглядно показать, как — движение за движением — мальчик на глазах девочки преодолевает страх и наконец прыгает вниз. Но за забором Петю и Тому встречают три хулигана. Вот тут-то Петя становится настоящим смельчаком: предводитель хулиганов подбрасывает вверх попавшийся ему в руки желтый чемоданчик с чудодейственными лекарствами, химикалии феерически красиво взрываются, а наш бывший трус, подогреваемый присутствием девочки и искренне возмущенный поступком хулигана, бросается на него и побеждает в драке.

Мысль о «волшебнице жизни», сама по себе проведенная в фильме достаточно четко, все-таки могла получить еще более выразитель-

ное киновоплощение, если бы и характеры ребят оказались прорисованными несколько полнее, и реальный мир, в котором живут юные герои, был сложнее, чем он сейчас представлен на экране. В условиях несколько облегченной реальности те же хулиганы, к примеру, выглядят скорее опереточными персонажами, они не столько опасны, сколько забавны, что подчеркнуто и музыкой и пластикой движения актеров. Таких хулиганов не трудно победить. В своей выразительности ребячий мир уступает миру докторских чудес.

Однако зачем в фильме понадобилось волшебство как таковое, раз главные чудеса творит сама жизнь? Стоило ли выбирать этот жанр — не жанр киносказки, сказка в кино не редкость, а жанр необычной эксцентрической комедии?

Думается, что И. Фрэз пришел к этому выбору не случайно. Лирическое начало, характерное для многих его фильмов, присутствует, как мы видели, и здесь. Но в работах этого режиссера заметна тенденция сталкивать своего героя с миром неожиданным и поначалу для него странным. Так, в кинофильме «Я вас любил...» неловкий, чуть угловатый восьмиклассник сталкивается с чужим, но и чудесным миром балета, в котором живет «она» — его ровесница и первая любовь. Это чувство и соприкосновение с неожиданным, по-своему волшебным миром искусства психологически меняет подростка. Не совсем обычные обстоятельства в данном случае были средством показать поэтичность и красоту юношеской любви.

В комедии «Приключения желтого чемоданчика» фантастическая ситуация тоже, на наш взгляд, понадобилась как способ неожиданно и находчиво продемонстрировать простые, казалось бы, истины. Ведь беда педагогиче-

«Приключения желтого чемоданчика». Тома — Вика Чернакова, Петя — Андрюша Громов

ской дидактики состоит в том, что истины ее, преподносимые в приевшейся и стертой форме, попросту не доходят. Острота и новизна формы, как неожиданный поворот доказательства, меняет характер восприятия.

Но очень может быть, что И. Фрэз выбрал жанр комедии фантастической, эксцентрической не только по этим соображениям. Конечно, хорошо, что искусство, как говорится, входит в быт. Но и в быту оно должно оказываться не повседневным бытовым явлением, а все-таки праздником. Эффектные и неожиданные трюки, кадры острокомедийные, зрелищные делают картину необычной, праздничной в прямом смысле слова.

Однако тут следует остановиться и отметить, что веселье веселью рознь. Режиссер точно распределил кадры, наметил паузы в расчете на то, чтобы взрывы смеха в зале не помешали воспринимать существенные для фильма эпизоды во всей их полноте. Но, как известно, «гомерическим смехом» олимпийские божества смеялись над хромотой Гефеста. Не хотелось бы слышать в кинозале детский смех такого рода. Между тем кадры, когда старая женщина под воздействием волшебных леденцов показывает чудеса лихости то на крыше, то на карнизе пятого этажа, вызывают скорее ощущение неудобства и сочувствия к этой жертве волшебной химии, чем смех. И когда бедная бабушка теряется, бледнеет и поникает верхом на заборе — действие конфет храбрости кончилось,— то это уже не смешно, хотя дети будут, вероятно, очень смеяться. И только люди взрослые в этой ситуации сумеют оценить по достоинству мастерство и поистине героическую самоотдачу артистки Т. Пельтцер, «легко» выполняющей свое совсем нелегкое задание в фильме. Дело здесь в качестве кадра, в том, как и зачем это снято. Сейчас это снято панорамой или средними планами, снято извне ситуации, сыгранной очень натурально. Эксцентричные по замыслу эпизоды с бабушкой Томы на крыше троллейбуса или на крыше дома решены как обычные, бытовые, и от этого выглядят буффонадой, способной вызвать смех, но смех грубоватый.

Такая реакция возникает, может быть, еще и оттого, что само слово «храбрость» в кинокомедии иногда понимается как «лихость», способность быть этаким «сорвиголовой», то удивляя окружающих, как Томин отец, отчаянными виражами в воздухе, то ошеломляя их акробатическими этюдами на краю крыши, как это случается с бабушкой Томы. По справедливости «леденцы храбрости» следовало бы, во-первых, назвать «конфетами лихости», а во-вторых, предложить доктору поработать над химическим составом своих сладких пилюль, потому что «лихость» и «храбрость» все-таки не одно и то же.

Я думаю, что эксцентричность — это не столько характер сюжета, сколько характер съемки, следовательно, содержание кадра, его структура. К сожалению, в «Желтом чемоданчике» эксцентричная неожиданность сюжетных поворотов не всегда передается столь же неожиданными по содержанию и характеру кадрами. Хотя фильм не раз демонстрирует интересные находки в этом плане. Например, когда доктор останавливает прохожих с желтыми чемоданчиками, надеясь найти свой, пропавший, вдруг возникает кадр, когда целую гору этих чемоданчиков везут на тележке, а потом новые кадры: на ступеньках сидят, пригорюнившись, доктор и мальчик, а с двух сторон мимо них двумя шеренгами идут девушки, юноши, старики — все веселые и все с одинаковыми желтыми чемоданчиками. Эти кадры выражают определенную сюжетную ситуацию, но выражают ее неожиданно, эксцентрично. Точно так же, когда в цирке тигрица заглотнула укротителя, как акула, до половины туловища и ребятам пришлось вытаскивать его оттуда за ноги, словно страшный зверь оказался огромной, пустой внутри игрушкой, то эти кадры были смешны и неожиданны до странности, хотя в мире данного фильма абсолютно возможны.

И. Фрэз, режиссер, давно и плодотворно работающий в детском кино, обратился к новому для себя жанру. И если в этом первом его опыте не все одинаково удалось, то сама попытка обогатить жанровую палитру детского кинематографа заслуживает поддержки.

Военные летчицы

Г. Кузнецов

«1 1 0 0 ночей». Автор сценария Б. Добродеев. Режиссер С. Аранович. Операторы Э. Шинкаренко, Н. Сергеев. Композитор О. Каравайчук. «Леннаучфильм», 1970.

Действующие лица этого фильма — юные летчицы, первый в истории женский авиационный полк. По две девушки на каждый «У-2».

«У-2» появился на свет в 1927 году, этот легкий учебный самолет. Можно сказать, воздушный мотоцикл. Два сиденья, летчик и штурман друг за другом, чуть не по пояс на открытом воздухе. Перед ними только прозрачные щитки — точно такие, как на мотоцикле. И колеса со спицами. И скорость «мотоциклетная» — 100—120 километров в час. Крылья этажеркой, парусиновые, фюзеляж фанерный. Но, пожалуй, никакой другой самолет не был «героем» стольких песен, рассказов, фильмов. В этом отношении ему могут позавидовать реактивные лайнеры. С ним связана радость первых самостоятельных полетов нескольких поколений советских летчиков. Правда, потом, пересев на истребители, они иронизировали над фанерным самолетом:

Пошли пешком по небу, летят едва-едва,
И раз «У-2», и два «У-2», и три «У-2»...

Такая вот песенка пелась в войну. Но все равно девушки из авиаполка относились к своему самолету, как к живому существу, на которое можно положиться. Когда размещались в кубанских станицах, на день загоняли самолет прямо во двор или в сад. Можно выглянуть из окна хаты и убедиться — стоит, ждет...

По нынешним понятиям, это были девчонки. Двести девчонок. Кто со школьной скамьи, кто из аэроклуба, а кто успел прослушать несколько курсов в университете. Пилоты, штурманы, техники, вооруженцы... Когда в 42-м Дуся Носаль справляла на фронте день рождения, подруги интересовались:

— А сколько ей стукнуло?

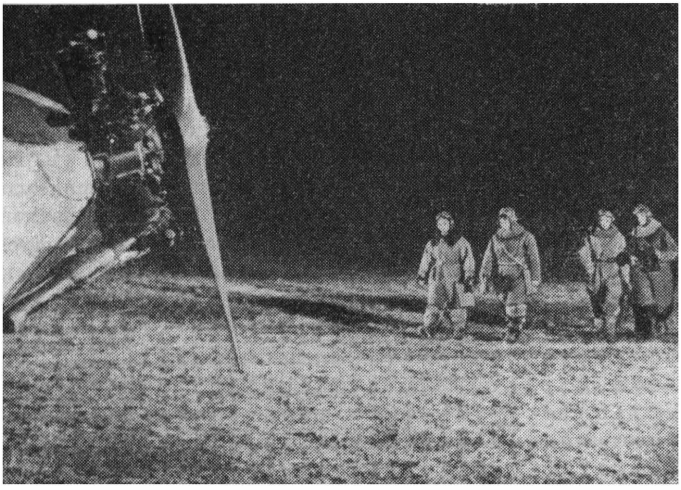
— Дусе? Ой, много! Двадцать три...

Это уже диалог из фильма. Да, фильм озвучивали актеры. И прежде всего хочется сказать об Алле Демидовой, которая прочитала текст от автора, а точнее — от собирательного образа девушки-летчицы, участницы событий. В текст вплелись дневниковые записи, воспоминания, письма летчиц 46-го гвардейского Таманского авиаполка Евгении Руднеевой, Галины Докутович, Натальи Кравцовой (Меклин), Марины Чечневой, Хиваз Доспановой и других. Алла Демидова, читая, как бы играет их роли, но в то же время чувствуется, что она сохраняет какую-то трепетную дистанцию, прикасаясь к подлинным человеческим документам.

Ибо фильм прежде всего документальный. Маркой «Леннаучфильм» гарантируется научная точность фактов. Но авторы задумали свою картину так, чтобы наука История покровительствовала ей вместе с музами, чтобы научная точность соединилась с художественной выразительностью. В сценарии, напечатанном в № 6 «Искусства кино» за 1970 год, читаем: «художественно-документальный фильм».

Уже не раз художественные приемы придавали новое, эмоциональное звучание документу в кино. Однако порой это влекло за собой потери в достоверности. Вспоминается критика ленинградского фильма «Солдаты Отчизны». Режиссер А. Штаден с помощью актеров озвучил «под синхрон» кадры фронтовой хроники. То есть попросту вложил в уста незнакомым людям такие слова, которых они не говорили. А зрителю никто не объяснил, что в фильме «имеет место» вымысел, что художнику захотелось представить, о чем могли говорить солдаты в час затишья между боями...

Именно в сравнении с вольной трактовкой понятия «документальность» особенно выигрывает лирическое прочтение документов с элементами драматизации, продемонстрированное в новом фильме о летчицах. Мы слышим не бесстрастное чтение хроникера, не профессиональный пафос диктора и не подделку под документ. Авторский текст, мне кажется, написан и исполнен в том ключе, в каком думали о своей военной работе сами героини фильма. Мне довелось писать об оглу-



«1100 ночей». Ночь перед штурмом голубой линии

«1100 ночей»
В День Победы

шительном дикторе и трафаретных восторгах, которыми сопровождаются интересные интервью и документы в другом фильме о летчицах — «Тревожное счастье мое» («ИК», 1970, № 9). Авторы «1100 ночей» нашли тон, более отвечающий содержанию и смыслу той фронтовой жизни.

Мало, досадно мало снимали боевых подруг фронтовые кинооператоры и фотографы. Да и как они могли бы снять главное — полеты в кромешной тьме, ночные бомбежки вражеских штабов, переправ, эшелонов? Для воссоздания этих эпизодов использованы досъемки и закадровые диалоги. Мы видим взлет «У-2» и ночную панораму кубанских степей, ленту реки, которая серебрится во мраке. Видим, наверно, так же, как видели эту панораму с воздуха 19-летняя Юля Пашкова и ее подруга Хиваз Доспанова, когда летели бомбить немецкий штаб в станице Славянской. И слышим разговор:

— Что с тобой, Юлька? Ты плачешь?

— Мы будем бомбить мою станицу. И там мама.

— Чего же ты молчала? Другая бы полетела...

— Что ты! Я ведь каждый дом знаю...

Залпы зенитки, светящиеся трассы снарядов.

— Только точно, Хиваз... Давай!

Обрушились бомбы, но самолет не ложится на обратный курс, мы видим внизу белые хаты.

— Я тебе свою хату покажу: вон, третий дом с угла. Видишь?

Хиваз Доспанова сейчас живет в Алма-Ате. Надо полагать, все записано с ее слов. Тем же методом авторы воссоздали целую цепь событий, самые драматические эпизоды, выбрав из 1100 ночей и из двухсот характеров самые яркие, запоминающиеся.

Хроника тех лет запечатлела строй летчиц, молодые лица, решительные и радостные. Рапорты командиру, вручения наград и гвардейского знамени. Звучание бодрого марша несут в себе эти кадры. И еще — отдых вместе с «братцами», летчиками соседнего полка, чьи «У-2» базировались на том же аэродроме. На этих кадрах вспоминается веселая песенка из фильма «Небесный тихоход». Конечно, этим не исчерпывается «гамма» войны. И в фильм вводится иная тональность. На кадрах, воссоздающих воинский труд, звучит возвышенная и в то же время глубоко лирическая, грустная и торжественная мелодия песни без слов, которую выводят женские голоса. Восемь, десять, а то и двенадцать раз за ночь девушки поднимали самолеты в воздух,

пересекали линию фронта, бомбили скопления вражеских войск, возвращались на тусклый огонек приводного маяка и снова взлетали в кромешную тьму, чтобы еще раз проскочить над скорострельными немецкими зенитками, увернуться от прожекторного луча, победить сто смертей и обрушить бомбы на захватчиков. Восемь, десять, двенадцать рейсов каждую ночь. Десять часов в воздухе. Трудно даже представить, как выдерживали девушки такое нечеловеческое напряжение, как у них хватало сил на все это и еще оставалось на шутливые или задумчивые записи в дневнике. Мечтали о будущем, о том, как кончится война... А любой из ночных вылетов мог оказаться последним. Об этом не говорили.

Между вылетами удавалось несколько минут вздремнуть, пока вооруженцы — тоже девушки — втроем поднимали на руках и прикрепляли под крыльями стокилограммовые бомбы. Галя Докутович однажды задремала не в кабине, а в траве возле самолета. Ее не заметил в темноте водитель грузовика-бензозаправщика... Перелом позвоночника, пять месяцев в госпитале. И вместо отпуска — снова в полк, снова по десять вылетов в ночь. От боли плакала. Знали об этом только страницы дневника.

На высоких, трагических нотах звучит песня без слов, и горечь в голосе рассказчицы, когда история женского полка открывает страницу 1 августа 1943 года. В эту ночь немецкие зенитки не стреляли. Для борьбы с «У-2» на Таманский полуостров была переброшена эскадрилья фашистских ночных истребителей. Мы видим, как девушки взлетают на «У-2» — и сразу же кадры гитлеровской кинохроники: холеные асы садятся в кабины своих скоростных машин и выруливают на старт. Бьется в лучах прожекторов маленький самолет, зенитки молчат, а сверху, сбоку, в упор расстреливают девушек хищные стремительные тени. Четыре женских экипажа потерял полк в ту ночь. Для зрителей это не просто статистика, мы успели узнать этих девушек. Иру Каширину, Галю Докутович... И скольких еще потеряет полк. Они горели и падали в лучах прожекторов, как Женя Руднева, или погибали на земле, выбросившись на минное поле, как Леля Санфирова. Но все равно каждую ночь уходили в небо самолеты подруг, чтобы не было спокойных ночей у врага на нашей земле. Поднимается к темному поднебесью песня без слов, выводят ее женские голоса — вот-вот оборвутся.

Никто, кроме «У-2», не мог помочь морскому десанту, захватившему узкую полоску

«1100 ночей». Герой Советского Союза летчица Наташа Меклин (Кравцова) после последнего боевого вылета

крымского берега. В море был шторм. Самолеты взлетали с деревянной площадки, вокруг все раскисло. Под крыльями уже не бомбы, а контейнеры с продовольствием, боеприпасами, медикаментами. На высоте тридцать метров, под огнем с земли и с моря, между волнами и тучами, преодолевая ветер, под дождем — а кабины открытые — пробирались самолеты девушек на «малую землю»...

Но я, кажется, пишу уже не столько о фильме, сколько о событиях, которые легли в его основу. Что делать, фильм Б. Добродеева и С. Арановича историчен, и авторы постарались, чтобы история захватила зрителя. Это им удалось.

Ответственность автора исторического фильма велика даже когда он «просто» монтирует старую хронику, сопровождает ее «объективным» текстом, а сам как бы устраняется. Таких фильмов немало, и со временем интерес к ним стал падать. Критики заговорили об угрозе девальвации кинодокумента.

«Позиция создателей в такого рода работах — это тоже документ и свидетельство времени,— писал С. Муратов.— Ее невозможно не иметь и немыслимо скрыть. По тому, как мы сегодня относимся к нашему прошлому, со временем будут судить и о нас самих».

Хронику порой монтируют люди с кругозором... хроникера. А суть явлений, как известно, очень часто остается за кадром. Только в руках публициста и художника старые кадры обретают новое качество, обретают способность взволновать и вызвать сопереживание. Субъективный, пристрастный взгляд на историю оказывается гораздо вернее объективистского подбора фактов. Если, конечно, верна гражданская позиция автора. Ответственность человека, взявшегося за реконструкцию фактов, возрастает безмерно. Ведь теперь мы смотрим на историю его глазами, принимаем — или не принимаем — его оценку фактов, поддерживаем — или отвергаем — его концепцию, которая ничем не замаскирована. Но можно ли говорить о точности исследователя, если вступила в свои права фантазия художника? Где грань допустимой фантазии, за которой произведение перестает соответствовать критериям научности?

На этот вопрос отвечают по-разному. Знаменитый публицист Э. Киш отвечал так: «Конечно, фантазия не может здесь взмахивать крыльями, когда ей заблагорассудится, всего только узенькая полоска между двумя фактами предоставлена ей для танца, и полет ее должен находиться с фактами в ритмическом соответствии». На мой взгляд, авторы фильма «1100 ночей» отыскали верную художническую тропинку «от факта к факту».

Вместе с ними мы приходим к последним страницам истории полка, когда летчица Герой Советского Союза Ирина Себрова совершает свой тысячу восьмой вылет — уже на Берлин. Под краснозвездными крыльями «У-2» лежит поверженная вражеская столица. Утихают выстрелы. Гаснут прожектора. Но еще долго будут сниться они летчицам. Годы войны останутся в памяти, как время наивысшего подъема душевных сил, время жизни «на пределе», когда человек доказывает, чего он стоит. В эти годы с сознанием выполненного долга приходило к девушкам ощущение подлинного счастья. Фильм свидетельствует об

этом, заставляя испытывать чувство неподдельного восхищения героинями.

В фильме следы тщательной авторской «шлифовки» незаметны. Но сравниваешь опубликованный сценарий с экранным воплощением и видишь, что в процессе работы он подвергся значительным изменениям. Убраны длинноты, найдены более точные фразы для диалогов. Сравнение поучительное. Авторы стремились, чтобы фильм оказался достоин тех, кому он посвящается.

Глаз друга — глаз зоркий...

Георгий Кублицкий

«Глазами друга». Авторы фильма Л. Махнач, Л. Перский. В Варшаве снимали оператор В. Киселев, ассистент оператора В. Доброницкий, звукооператор Ю. Агаджанов. В Москве снимали операторы Р. Врублевский, Е. Гостик, звукооператор Я. Калиш. Композитор Е. Максимюк. Редактор О. Щербакова. Центральная студия документальных фильмов (Москва) — Студия документальных фильмов (Варшава), 1970.

Вот как у меня получилось: вернулся из Варшавы в Москву, еще полный польской столицей, а экран тотчас вернул меня в Варшаву, и опять пошел я по знакомым улицам, услышал речь, как будто и близкую, славянскую, но для нашего уха слишком перенасыщенную созвучиями шипящих согласных. Варшава, очаровательная Варшава пела свою песнь с экрана, перекликаясь с нашей столицей, и все было празднично в этом дуэте, в этом талантливо сделанном фильме.

Он назван «Глазами друга». Никаких претензий на то, чтобы объять необъятное. Польские кинематографисты снимали в Москве. Советские — в Варшаве. С первых же кадров — обращение: мы расскажем лишь о некоторых штрихах жизни двух братских столиц — схожих и несхожих, смешных и серьезных, поучительных и просто любопытных.

Думаю, что фильм доставит удовольствие зрителям по обе стороны границы. Временами трогательный, взаимно доброжелательный, не лишенный юмора, он не погружает нас в глубины жизни и не исследует ее проблемы. Он показывает наиболее привлекательные черты двух больших городов. Это красивые древние города, полные исторических воспоминаний, исторических памятников. Оба обновлены, широко и смело — впрочем, каждый по-своему, со своими особенностями. Их населяют хорошие люди — и будем в первую очередь знакомиться именно с такими людьми, которые ведь и составляют большинство жителей любого города социалистической страны.

Так, или приблизительно так, представляется мне творческая задача создателей фильма. Можно предпринять средствами кинематографа социологическое исследование. Можно рассказать, как большой город работает. Можно показать день столицы со сменой его ритмов, с отливами и приливами уличной жизни. Вариантов — множество. Закономерен, приемлем и тот, на котором остановились создатели фильма.

Рассказ о двух столицах идет в свободной манере, без назойливо-обязательного параллельного сопоставления «основных показателей». У Леонида Махнача и Василия Киселева, работавших в Варшаве, своя манера, свой почерк, свой принцип отбора сюжетов. У Людвика Перского, Ежи Гостика, Рышарда Врублевского — свои. И превосходно! Можно сравнивать не только две столицы, но ви́дение жизни современного большого города мастерами с разными склонностями, разными творческими темпераментами, имеющими, вероятно, и не вполне схожие представления о том, что действительно важно и интересно узнать зрителю.

Наши народы сблизились в войне против общего врага. Естественно, что эта тема впечатляюще проходит либо прямо, либо отраженно через весь фильм, подчас даже в эпизодах, казалось бы, непосредственно с ней не связанных. Это и важно и нужно. К этому следует возвращаться вновь и вновь: уходит одно поколение, взрослеет, мужает другое. Уходящее помнит, как все было, оно само прошло испытания огнем. Молодое только слышало о былых боях и страданиях. Потому-то кадры

старой хроники — живая история вчерашнего дня, активно обращенная в день сегодняшний и завтрашний.

Может быть, лучшие эпизоды фильма — день памяти мертвых. Этот день Польша отмечает в начале ноября. Василий Киселев талантливо, я бы сказал, с поразительным проникновением в душу народа снял этот день скорби о безвременно ушедших. Мерцание могильных свечей, недожитые, насильственно оборванные жизни... Склонившиеся над могилами люди, потерявшие близких... Память и о шестистах тысячах наших солдат, полегших на польской земле...

И у многих навернутся на глаза светлые слезы, когда встретятся в кадре морщинистая Юзефа Савиньска и бывший летчик Сергей Гладун. Его сбили над Варшавой, когда он сбрасывал оружие восставшим против гитлеровцев, и Юзефа Савиньска, мать шестерых детей, рискуя ими и собой, выходила его, полуживого от истощения и потери крови.

Но все же история недавней совместной борьбы, сблизившая наши народы, скорее рефрен, чем лейтмотив фильма. Страшные грозы проносились над двумя столицами — и снова небо ясно. Солнечный, радостный день над Варшавой и Москвой. О нем-то, об этом дне, больше всего и прежде всего друзья и рассказывают друг другу. Так бывает и при житейских дружеских встречах. Сначала: «А помнишь?» Потом о делах сегодняшних, присматриваешься, сравниваешь, что у тебя, что у товарища...

Впрочем, в композиционном смысле «Глазами друга» не назовешь фильмом-диалогом. Это скорее несколько недлинных монологов. Друзья не спорят между собой. Они рассказывают свои впечатления третьему — зрителю. Рассказывают свободно, непринужденно, сохраняя свою индивидуальность.

**«Глазами друга».
В разрушенной...**

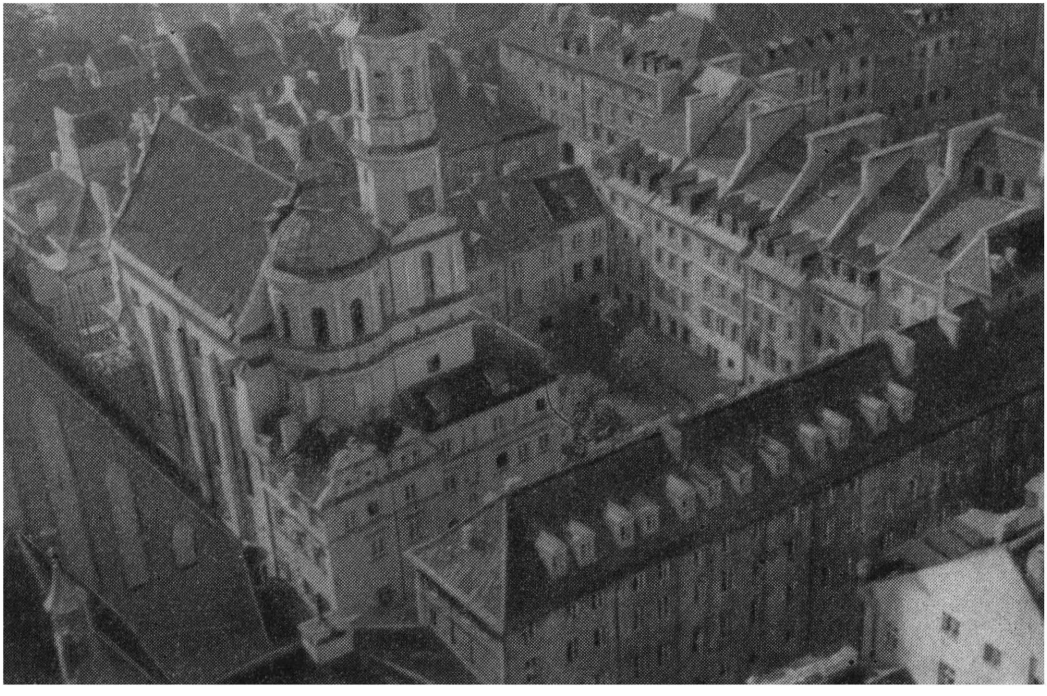
Хотя авторы и «застраховали» себя предупреждением, что они собираются познакомить зрителя лишь с некоторыми штрихами жизни Москвы и Варшавы, фильм развертывает, в сущности, довольно широкую панораму. Тут и история, и архитектура, и нравы, и обряды, и экзотические сценки вроде купания «моржей» или «птичьего рынка», и театральные подмостки, и тренировка чемпионов фигурного катания, и автомобильный завод, и диспетчерский пункт строительной организации. Но ведь так и должно быть, облик города складывается из множества черточек, и дело художника — экономно и точно выбрать наиболее типичные, характерные.

Одна особенность некоторых документальных фильмов остается для меня загадкой вот уже много лет. Фильм порой странно замыкается в своем изолированном мире, как бы начиная все сначала на пустом месте. Подозреваешь, что авторы исходят из странного предположения, будто зритель получает информацию об окружающем только с помощью экрана. И вот зритель приходит в кинотеатр, и фильм заново открывает ему, зрителю, некоторые вещи, которые тот вроде бы должен знать и до того, как занял место в зрительном зале.

Именно потому, что особенность эта кажется мне огорчительно распространенной, я хотел бы поговорить о ней и на примере с большим тактом сделанного фильма, где она заметна не столь явственно, но тем более досадна.

Мы и наши польские друзья знаем друг друга не первый год. Даже не одно десятилетие. Знаем достаточно близко. Знаем трудные перевалы и перекаты драматической судьбы. Знаем элементарную географию наших стран. И когда я слышу голос диктора: «Еще перед тем, как приехать в Варшаву, мы знали —

...и отстроенной Варшаве

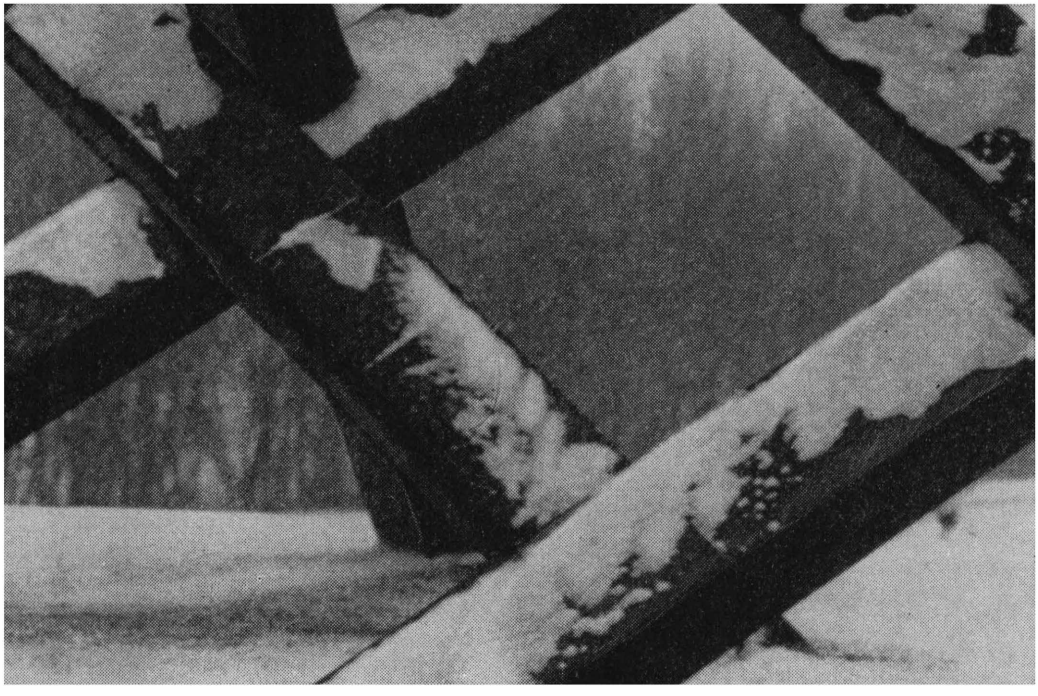


...«расположена над Вислой» — мне как-то неловко. Я ощущаю неловкость и тогда, когда на кадрах рынка старой части Варшавы, на планах кафе и неторопливой извозчичьей пролетки мне говорят: «Словно так было века... Словно история текла здесь лениво и беспечно. Словно судьба оберегала Варшаву от бед и потрясений...»

Да нет же, право, мы ведь знаем драму Варшавы! Раньше, чем переступили порог кинотеатра, знаем, что судьба отнюдь не оберегала ее. Мы не смеем не знать этого о столице братской страны! И в последующих эпизодах нам показывают трагедию города, почти стертого гитлеровцами с лика земли. Но авторы в гипнотической власти «приема». Они возвращают нас в старые кварталы сегодняшней Варшавы, и мы снова слышим: «Словно история текла здесь лениво и беспечно. А судьба оберегала Варшаву».

Здесь стилистика должна быть мужественной, эмоционально да и фактически более точной. Может быть, для раскрытия души Варшавы стоило бы просто рассказать, как именно был восстановлен город. О том, как любовь к своей столице, к своей многотрудной истории побудила варшавян восстановить в точности все, до последнего камня, ничего не изменив — даже мешавшего уличному движению угла когда-то неудачно построенного дома. Вероятно, это было нерационально с точки зрения коммунального хозяйства, но романтическая влюбленность в свой город взяла верх над другими соображениями.

Польские кинематографисты превосходно, любовно, красиво сняли Москву. Не мне судить, насколько широки и глубоки познания польского зрителя о нашей столице. Но не слишком ли увлекло наших польских друзей-кинематографистов, так сказать, кинообозрение классических московских достопримеча-



«Глазами друга». Мемориальный ансамбль «Ежи» под Москвой

тельностей? Царь-колокол, кремлевские соборы, собор Василия Блаженного, Останкинская телевизионная башня, ресторан «Седьмое небо», московское метро, проспект Калинина...Причем, и в манере съемки и в дикторском тексте — интонации первооткрытия, а не более углубленный рассказ о чем-то предположительно уже знакомом зрителю.

Наверное, на нынешнем этапе долголетнего взаимного знакомства и дружбы следует больше доверять часто повторяемой фразе о культурном росте зрителя, нашего и польского. Вероятно, ни тому, ни другому уже не следует объяснять сегодня, что Красная площадь — главная в Москве, а Варшава стоит на Висле.

Я убежден, что взаимный обмен текущей кинохроникой, общедоступные иллюстрированные журналы, которые рассказывают полякам о Советском Союзе на польском языке, а нам о Польше — на русском, наконец, ежедневная пресса, информирующая братские народы о делах друг друга, формируют куда более осведомленных и куда более требовательных зрителей, чем это иногда кажется авторам фильмов. Глаза друзей — доброжелательные глаза. Но и зоркие. Способные увидеть не только уже известное и знакомое, но и что-то такое, чего мы еще мало знаем или вовсе не знаем друг о друге.

— Попробуем присмотреться к прохожим,— говорит польский диктор,— попробуем ухватить ритм города. Что похоже, а что иное, чем у нас в Варшаве...

Думаю, что именно подобных сравнений и ждут зрители, которые будут смотреть фильм и у нас и в Польше. Естественный человеческий интерес: как живете, соседи, чем дышите?

Людвика Перского захватили, увлекли масштабы Москвы. Почти в шесть раз больше Варшавы, семь миллионов жителей, самая

«Глазами друга». В центре советской столицы

крупная из столиц континента, в метро ежедневно четыре с половиной миллиона пассажиров, каждый год прибавляется около четырех миллионов квадратных метров жилой площади...

Художник большой и интересный, Людвик Перский в попытке «ухватить ритм» огромного города, в поисках внутренней соразмерности, возможно, попытался создать и некий обобщенный, собирательный образ жителя нашей столицы, не дробя его на отдельные человеческие судьбы. Множество лиц, в массе своей милых и интеллигентных, слагают этот коллективный портрет.

Но мне как зрителю хотелось бы большей характеристики, типичности, точности даже беглых зарисовок. Ведь московская улица, московская толпа, в сущности, зеркало всей страны. Здесь удивительная, захватывающе-интересная для кинематографиста, не свойственная многим другим крупным городам мира смесь племен и народов. Понятно, я говорю не столько об иностранных туристах, сколько о тех, для кого Москва — свой город, родной город.

Москва увлекла наших польских друзей. Им хотелось рассказать о ней как можно больше — и, быть может, они не всегда сумели самоограничить себя.

Начинаешь вспоминать, что тебе успели показать в Москве помимо действительно всемирно известных исторических мест и памятников, без которых трудно представить облик столицы. Подмосковный лес, матч «Динамо» — «Спартак», возвращение детей из пионерских лагерей, уличных шахматистов, демонстрацию польских мод, советских модельеров, традиционный концерт в доме-музее Скрябина, дома-музеи Толстого, Чехова, Маяковского, МХАТ, отрывки из спектакля театра «Современник», Большой театр, катание на тройках, новогодние елки, тренировку «золотой пары» фигуристов, университет Патриса Лумумбы, снегоуборочные машины, ГУМ... Много!

И от этого иногда возникает ощущение беглости.

Вероятно, лишь варшавяне, любящие свой город, знающие своеобразие и типичные черты его быта, могут компетентно судить, насколько удачно сумел рассказать о Варшаве Леонид Махнач. Он и его коллеги в этом фильме — жанристы. Они как бы укрупняют эпизоды, подолгу задерживая внимание зрителя на отдельных людях, отдельных судьбах. В их повествовании много теплоты, человечности.

У Людвика Перского и Леонида Махнача — свое ви́дение окружающего, свои находки, свои достоинства. Может быть, особая привлекательность фильма именно в том, что при общей его интернационалистской направленности, при ощутимой атмосфере внутреннего творческого единства группы каждый из авторов сумел сказать свое сло́во.

Мне показалось, что Людвик Перский, наши польские друзья сделали еще одно доброе дело: в фильм привнесен неповторимый польский юмор, привнесен не назойливо, с хорошим чувством меры.

Людвик Перский видит в Москве шахматистов, играющих на улице. Польский диктор:

— Шахматисты. В Варшаве они где-то прячутся, что ли. А здесь встречаешь их всюду, в парках, клубах, на городских скверах. Что же удивительного, что выиграли матч со сборной мира?

Леонид Махнач встречает уличный оркестр. Дикторский текст:

— Уличный оркестр. Оркестр с улицы Хмельной, как называют его варшавяне. Правда, и в Варшаве, как нам сказали, это последние могикане. А когда-то были неотъемлемой частью варшавского пейзажа и стиля. Играли во дворах, на площадях, на улицах. Были как бы переходом от эпохи шарманки к эпохе транзистора. В годы войны играли запрещенные песенки на улицах, полных шпиков и жандармов. А за «Варшавянку» или «Польский марш» можно было проехаться до Освенцима. Нет уже улицы Хмельной. Она носит другое имя. Да и музыканты сменились. Или постарели. А оркестр играет, как бы напоминая все же о существующей преемственности традиций.

Я привел эти длинные цитаты для характеристики в общем, на мой взгляд, весьма удач-

ного текста фильма. Его читают Б. Колонтай и А. Консовский. Я бы сказал: в фильме доверительно и непринужденно разговаривают со зрителем Колонтай и Консовский. Один влюблен в варшавян, в их традиции, в их юмор, он любознателен, мягок и лиричен. Другой удивляется размаху Москвы, он лапидарен в характеристиках и со сметкой человека практичного прикидывает: вот этого нам в Варшаве, честно говоря, недостает, вот это было бы неплохо позаимствовать.

Обширные цитаты текста показались мне необходимыми для прояснения стилистики двух мастеров. Я слышал в Варшаве уличный оркестр — тот самый, который снят в фильме,— но насколько же знакомство с ним на экране обогатило меня знанием существенных деталей, открыло для меня новое, важное в, казалось бы, самом обычном, проходном!

Зритель едет по варшавским улицам с таксистом Франтишеком Стопа. Едет долго — но вряд ли пожалеет об этом. Франтишек видит варшавскую улицу как будто бы только глазами профессионального водителя, но перед нами возникают точные штрихи истории города за последние десятилетия. Мост? Да, первый после войны деревянный мост через Вислу построили советские саперы. Теперь все недовольны трамваем, мечтают о метро. А ведь когда пустили после войны первый трамвай — был праздник на весь город. Регулировщица-милициантка? Ну как же, варшавские милициантки известны теперь всей Европе! Каждый год — конкурс на «лучшего дирижера уличного движения». Попутно мы узнаем, что варшавяне вообще обожают конкурсы. Есть, например, конкурс на «лучший дом года».

Повторяю еще раз: мои суждения о достоинствах работы советских кинематографистов могут разойтись с оценками варшавян. Но все же мне кажется: в совместных фильмах, над которыми мы работаем сегодня с нашими долголетними друзьями, надо исходить из того, что мы уже основательно знаем друг друга, что пора обзорного взаимного ознакомления с главным, основным — давно пройденный этап, что для нас важнее осведомлять друг друга о новом в нашем общем деле, даже и о том, как мы преодолеваем трудности. Может быть, это не будут фильмы приятные во всех отношениях. Но ведь и человеческая дружба — не одно лишь веселое застолье, не один лишь обмен любезностями. Она предполагает порой серьезный, даже нелицеприятный разговор...

Фильм «Глазами друга» кажется мне одним из наиболее удачных совместно осуществленных документальных фильмов.

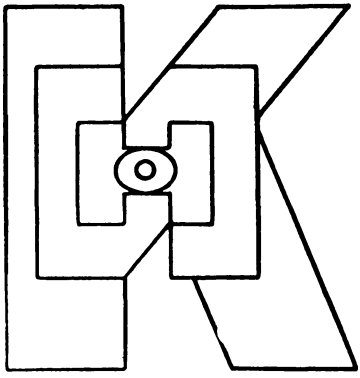
И вот что хотелось бы пожелать: пусть как-то закрепится, продолжится плодотворное сотрудничество двух талантливых коллективов документалистов! Право, нам нужно еще много и постоянно рассказывать друг о друге польскому и советскому зрителю!

Экранные вести

В конце прошлого года в московских кинотеатрах «Россия» и «Баррикады» состоялась Неделя югославского документального и мультипликационного фильма. Перед началом просмотра зрители познакомились с делегацией югославских кинематографистов. О своих творческих планах рассказали режиссеры Миленка Штрбац, Влатко Филипович, киновед Элеонора Павшич.

●

Повесть Константина Симонова «Случай с Полыниным» положена в основу картины, которую ставит на «Мосфильме» режиссер Алексей Сахаров. Основные натурные съемки велись в Мурманске. Главные роли исполняют Олег Ефремов, Олег Табаков и Анастасия Вертинская. Операторы Н. Немоляев и Г. Абрамян.



Образы, символы, иероглифы

Заметки о современном литовском кинематографе

Б. Рунин

Года два назад, читая в «Литературной газете» статью о новой книге одного литовского писателя, я обратил внимание на следующие слова: «Неспроста взоры всесоюзной критики прикованы сейчас к литовскому роману... ...литовский роман... событие удивительное по той силе, с какой ставятся вопросы, и противоречивое по ответам».

Что же, пожалуй, в этих словах не было большого преувеличения. Тем, кто читал книги А. Беляускаса, М. Слуцкиса, И. Авижюса, И. Мераса, Й. Микелинскаса и других прозаиков Литвы, подобная аттестация не могла показаться неожиданной или слишком сенсационной. И все же, помнится, я тогда подумал, что в таких выражениях, очевидно, еще с большим правом можно было бы говорить о литовском кинематографе. Да, наверное, если учесть заслуженную популярность ряда литовских фильмов шестидесятых годов, их шумный успех и ту завидную известность, какую эти фильмы принесли сразу целой плеяде актеров, режиссеров и операторов.

Так что же, выходит критик усмотрел событие не там, где оно произошло? Нет, так я бы тоже не сказал... Впрочем, мои тогдашние сомнения на этот счет легко рассеялись. Инерция мысли быстро подсказала компромиссное решение. «Все очень просто,— объяснил я себе.— Одно тесно связано с другим. Ведь проза — лучшая питательная среда для кинематографа, и именно благодаря ее успехам литовское киноискусство столь стремительно заявило о себе на всесоюзном, да и на европейском экране».

Очень довольный таким решением, я тогда на том и успокоился. Но теперь, когда прошло время и мое знакомство с продукцией Литовской студии значительно расширилось, приобретя планомерность, когда для меня выстроились в определенный ряд не только достижения литовского кино, но и его неудачи, я снова задумался над этой зависимостью.

Да, так принято считать, что уровень кинематографа и его возможности определяются прежде всего состоянием данной национальной литературы, прозы по преимуществу. Однако можно ли рассматривать подобную связь, как жесткую и непреложную? Разумеется, если продукция республиканской студии состоит главным образом из экранизации произведений, созданных в те же годы на той же национальной почве, эта зависимость неизбежна. Но литовское кино в поисках сюжетов менее всего обращалось как раз к творчеству с в о и х писателей. Заметным исключением из этого правила является лишь фильм Р. Вабаласа «Лестница в небо», поставленный по одноименному роману М. Слуцкиса. В большинстве же своем экранизации Литовской студии созданы на основе или «по мотивам» произведений русской, латышской, эстонской и даже французской прозы.

Нет, очевидно, связь кинематографа с литературой вовсе не так проста и непосредст-

венна, как это подчас кажется. Больше того, вполне вероятно, что в наш век средств массовой коммуникации правильнее было бы говорить уже не только о прямой, но и об обратной связи между ними. Вряд ли кто-нибудь усомнится в том, что ныне, в семидесятых годах двадцатого века кино и телевидение, в силу своей массовости, являются более могущественным эстетическим фактором, более активным средством формирования вкусов, нежели литература.

Да и не только в силу массовости. Все мы теперь становимся в большей мере зрителями, чем читателями. Сами того не подозревая, мы с каждым днем все полнее подчиняем свои эстетические готовности и потребности, свое художественное зрение, свою душевную оптику и пластическую отзывчивость тем повествовательным и выразительным возможностям, которые нам повседневно предлагает экран. И не только мы, читатели, в этом смысле меняемся. Меняется литература, интенсивно вбирая в себя повествовательную и изобразительную логику кинематографа, его ви́дение мира, даже его проблематику.

Быть может, многим это покажется простым совпадением, но я убежден, что вовсе не случайно в трех советских литературах только за последнее время, почти синхронно, появились три романа, в каждом из которых главным героем является человек с камерой. Причем, все три романа, если говорить об их композиционных особенностях, развиваются по принципу «параллельного монтажа». То есть являют собой специфичную для кинематографа повествовательную структуру.

Сюда надо добавить, что речь идет не о каких-то проходных, мало заметных книгах, а о произведениях писателей, охотно читаемых у себя в республиках и по праву пользующихся всесоюзной известностью. Я имею в виду роман эстонской писательницы Эмэ Бээкман «Стая белых ворон», роман украинского писателя Олеся Гончара «Циклон» и роман уже упоминавшегося литовского писателя Миколаса Слуцкиса «Жажда» — на мой взгляд, наиболее глубокий и значительный в этом ряду.

Но сейчас дело не в сравнительных оценках. Важнее подчеркнуть самый факт: человек, стремящийся запечатлеть на пленке наше время, сам становится объектом пристального художественного осмысления. Тут есть над чем подумать — почему три очень разных писателя усмотрели в человеке с камерой героя, через которого действительность может раскрыться в наиболее интересных проявлениях.

●

В пределах той или иной национальной культуры редко когда наблюдается рост интенсивности одновременно во всех видах искусства. Но похоже, что начало шестидесятых годов в Литве было ознаменовано именно таким дружным взлетом творческих сил. Наряду с активными и плодотворными поисками романистов широкую известность приобретает замечательный театр, созданный режиссером Ю. Мильтинисом в Паневежисе — маленьком городе, о котором за пределами Литвы раньше мало кто слышал. Кстати сказать, литовская кинематография в большой мере обязана своими успехами актерам этого театра, таким, как В. Бледис, Д. Банионис, Б. Бабкаускас и другие, чьи имена еще не раз нам встретятся.

В эти же годы произведения литовских поэтов Э. Межелайтиса, Ю. Марцинкявичюса и некоторых их сверстников становятся предметом пристального интереса всесоюзной критики и быстро завоевывают читательское признание. Тогда же графика С. Красаускаса настолько стремительно завладела симпатиями советской молодежи, что на какое-то время едва ли не определила собой ее влечения в этой области изобразительного искусства. Присуждение Ленинской премии Г. Иокубонису явилось закономерным признанием замечательных достижений литовских скульпторов.

В этой атмосфере общего подъема и складывалось литовское киноискусство. Летописцы справедливо связывают его становление с фильмом «Живые герои», который неожиданно стал в 1960 году «гвоздем» XII Карловарского фестиваля. По существу, это событие и ознаменовало собой творческое рождение

коллектива студии (хотя на ее счету к тому времени уже числилось несколько картин).

Над четырьмя новеллами «Живых героев» работали под художественным руководством В. Жалакявичюса люди, с творчеством которых зритель еще не раз встретится и дальше, на протяжении всех последующих лет: режиссер А. Жебрюнас, операторы И. Грицюс, А.Моцкус, Д. Печюра и А. Араминас (впоследствии ставший постановщиком), артисты Б. Бабкаускас, К. Виткус и другие. Правда, новеллы оказались далеко не равноценными. И если одну из них решили даже не посылать в Карловы Вары, как неудавшуюся, то новелла А. Жебрюнаса «Последний выстрел», собственно, и решила судьбу главного приза фестиваля. Она и сейчас еще демонстрируется по телевидению и, наверное, с успехом, хотя некоторые особенности ее поэтики теперь, в контексте всего последующего развития литовского кино, отчасти объясняют его дальнейшие неудачи (к чему я еще вернусь).

К событиям я бы отнес и «Хронику одного дня», поставленную В. Жалакявичюсом несколько лет спустя по собственному сценарию. Скажу прямо, картина эта не получила тогда широкого признания, и все же она кажется мне явлением весьма значительным и принципиально важным как для дальнейшей творческой судьбы самого автора, так и для деятельности всей студии.

Наверное, в зрительской биографии каждого из нас есть свои знаменательные открытия, о которых мы потом вспоминаем, как о вехах на пути к прекрасному. Они далеко не всегда связаны с восторженным преклонением перед увиденным или с чувством полнейшего единомыслия с самим художником. Нет, наша эмоциональная память иногда стремится сохранить на будущее как раз то неповторимое ощущение эстетического беспокойства, то состояние пытливой растерянности, то радостное смущение, которое овладевает нами при встрече с чем-то действительно непривычным, к чему мы на первых порах относимся еще недоверчиво, даже подозрительно, хотя уже понимаем, что присутствуем при истинном дерзании, столь редкостном в искусстве,

Нечто подобное я испытал на просмотре «Хроники одного дня». До сих пор помню тот декабрьский вечер 1963 года, холодный зал старого Дома кино на улице Воровского и взволнованный голос В. Жалакявичюса. Ему не терпелось показать свой только что смонтированный фильм московским коллегам, и он, не откладывая дела до дубляжа, сам сел к микрофону, чтобы переводить диалог на русский язык.

Картина, и без того резкая, угловатая, а в сибирских эпизодах, где кулаки готовятся к расправе с продармейцами,— даже бьющая по нервам, приобрела тогда еще и личную взволнованность, что, конечно, передалось залу. Но и независимо от этой, неожиданно наложенной на текст добавочной лирической ноты, независимо от драматизма ситуаций фильм будоражил своим повествовательным и выразительным своеобразием. Построенный на хронологических инверсиях и изобразительных рефренах, он создавал эмоциональное поле непреодолимого тяготения. Ритмически это выглядело как настойчиво бьющаяся авторская мысль. Словно что-то самое важное, схваченное в жесте, в слове, в мизансцене каждый раз возвращалось обратно в жизнь, чтобы тут же безжалостно повториться и чтобы мы, глядя на экран, снова и снова, так же мучительно сверяли происходящее в фильме со своей совестью.

Опять и опять доходил до меня из далеких двадцатых годов гордый голос молодого продармейца, по шею закопанного на усадьбе у старосты в землю: «Я, Муратов, уполномоченный губкома...» А вокруг его торчащей из земли головы, у самых его глаз, невозмутимо ходили куры и клевали зерно, которого здесь было вдоволь, в то время как в России голод грозил одолеть революцию. А староста-кулак все оттягивал миг расправы, и снова на экране возникали торчащие из земли головы, которых не замечали куры...

Опять и опять звучал у меня в ушах голос старого коммуниста Римши (Б. Бабкаускас), неотвратимый голос нашей морали, клеймящей всяческое самоустранение: почему ты стоял под деревом? И еще раз: почему ты сто-

ял под деревом, когда убивали человека?.. Это уже из пятидесятых годов. И, словно презирая преграды пространства и времени, прямо к страшно торчащим из земли головам продармейцев плавно подкатывала сегодняшняя белая «волга» с шашечками на дверцах. Она возникала в кадре, чтобы связать воедино прошлое и настоящее, чтобы метафорически выразить мысль о неизменности основных этических принципов революции на разных ее этапах.

Было во всем этом что-то нерасчетливо прямолинейное, торопливое, когда главное выпаливается без должной подготовки, когда самое важное — высказаться, провозгласить благородство и осудить подлость. Трезвый пафос публициста спорил в картине с нервной чуткостью художника, но, видимо, только так мог проявиться тогда гражданский темперамент В. Жалакявичюса: ему необходимо было любыми средствами заклеймить приспособленчество, разделаться с мещанским себялюбием. Перед ним был случай обычного социального эгоизма, и он высветил его слепящим светом революционных традиций.

●

Можно было бы привести много доводов в доказательство органичности «Хроники одного дня», ее глубинного соответствия проблемам национальной жизни и тенденциям развития национального искусства. Здесь я ограничусь только одним наблюдением. Этот фильм не без основания считают форсированно экспериментальным, даже дидактически обнаженным. Но он был заметным явлением в литовском кинематографе. Теперь, оглядываясь назад, видишь, что и духовно и структурно он во многом подготовил и «Каунасский роман» А. Беляускаса, и «Адамово яблоко» М. Слуцкиса — книги той же моральной направленности, где анализ нравственных компромиссов ради личного благополучия обрел уже более сложную психологическую подоплеку, а эффектный принцип хронологических инверсий получил дальнейшее развитие.

Что же касается места этой картины в истории литовского кино, то определить его не так-то просто. Первый вопрос, который в таких случаях напрашивается,— сделана ли она под знаком «прозаического» или «поэтического» кинематографа? Однако думаю, что к ней в равной мере подходит как то, так и другое определение. Если, конечно, они вообще еще правомерны, ибо, на мой взгляд, реальная практика свидетельствует о неуклонном сближении обеих тенденций. Во всяком случае, применительно к литовскому киноискусству куда плодотворнее размежевание совсем по другому принципу.

Я бы сказал так: если кинановелла «Последний выстрел» выдвинула кинематографическую символику как преимущественный способ трактовки общечеловеческих моральных ценностей, то «Хроника одного дня» горячо прокламировала кинематограф конкретно воплощаемых социальных идей.

Для национального литовского киноискусства «Хроника одного дня» стала примером активного исторического мышления, приложенного к современности. Для советского зрителя она стала — после фильма «Адам хочет быть человеком» — новой интересной встречей с таким своеобразным художником, каким заявил себя здесь В. Жалакявичюс. И с такими яркими актерскими индивидуальностями, как уже упоминавшийся Б. Бабкаускас, как А. Масюлис и, конечно, их товарищ по паневежисскому театру Д. Банионис, чей выразительный взгляд хорошо знаком теперь миллионам людей во многих странах.

Для самого В. Жалакявичюса «Хроника» стала прелюдией к его замечательной картине о войне, которая продолжалась в Литве и после победы,— «Никто не хотел умирать». Этот фильм принес широкую известность не только самому автору, оператору И. Грицюсу и актерам (список, приведенный в связи с «Хроникой», пополнился здесь именами И. Будрайтиса, Р. Адомайтиса, Л. Норейки и эстонца Б. Оя). Без преувеличения можно сказать, что, когда история семьи Локисов вышла на зарубежный экран, она пробудила повсеместный интерес к жизни и людям маленькой Литвы.

Не часто встречаются в современном искусстве произведения, в которых так счастливо отразились самые разные грани общественного бытия и так органично объединились самые разные жанровые признаки. История и быт, политика и любовь, практическое и духовное в человеке — если говорить о сюжете картины, о жизненном материале, который она в себя вобрала. Начало философское и начало «зрелищное», тенденция повествовательная и тенденция поэтическая, трагедия и детектив — если говорить об аспектах авторского истолкования этого материала.

Наверно, идейно-тематическое и структурное многообразие картины как раз и привлекло к ней такую огромную аудиторию. Она интересна всем, начиная от юных посетителей дневных сеансов и кончая самыми искушенными ценителями современного искусства. Первых захватывает тайна Домового, стремительность действия, ожесточение схваток, вторых потрясает страшная логика этой борьбы, жестокая неотвратимость крови, трагическая неизбежность гибели одних во имя жизни других.

В. Жалакявичюс однажды очень выразительно объяснил, как он понимает свою задачу художника. Искусство должно воздействовать на людей, ставя перед ними такие вопросы, на которые человеку легче и проще ответить своей жизнью, своим поведением, нежели словами. И, что очень важно, на иной такой вопрос, добавил В. Жалакявичюс, не способен ответить исчерпывающе и сам автор.

Как мне кажется, такая творческая установка во многом и объясняет содержательность фильма о братьях Локисах. Автор поставил здесь перед зрителями одну из самых насущных моральных проблем века: проблему личной ответственности каждого из нас за все происходящее вокруг. Проблему ответственности, которая самим ходом вещей неотвратимо налагается на любого члена общества, кем бы он ни был. И, что опять же очень важно, автор и сам задается вопросом: как же оно так в жизни получается, откуда возникает эта ответственность? Он спрашивает не только нас, зрителей, не только своих героев, но и со всей честностью ставит этот вопрос перед самим собой.

В каждом кадре вы чувствуете, что В. Жалакявичюс создал этот фильм не потому, что он по профессии режиссер, а потому, что только так он, истинный художник, мог ответить на мучающий его вопрос. Только своим творческим поведением. И уж он-то, как никто другой знал, что испытывают его герои, у которых ведь тоже не было иной возможности ответить на проклятые вопросы, кроме как своим поведением, своей жизнью. А ведь никто не хотел умирать...

И я снова и снова думаю о том, что же должен был испытывать сам В. Жалакявичюс, когда погиб, не мог не погибнуть, его Вайткус. Ведь это тот случай, когда автор испытывает то же самое, что и его герой — живет и умирает вместе с ним...

Такова эта картина, снова напомнившая нам о жестокой гуманности искусства, смотрящего жизни прямо в глаза и каждый раз требующего от художника «полной гибели всерьез».

Но еще за год до фильма «Никто не хотел умирать» литовский кинематограф порадовал зрителя поэтичным творением режиссера А. Жебрюнаса и оператора И. Грицюса — картиной «Девочка и эхо». Для Жебрюнаса эта работа была (после проходной картины «Канонада») успешным продолжением его эстетических поисков, начатых в «Последнем выстреле». Для Грицюса — возвращением в лоно пейзажного лиризма после суровой трагедийности блистательно снятого им «Гамлета».

О «Девочке и эхо» писали тогда и потом очень много и справедливо, так что нет необходимости возвращаться к оценке этой работы. Еще больше написано о «Никто не хотел умирать» — вокруг этого фильма создалась целая литература. Он подвергся тщательному и всестороннему анализу, что вполне естественно для картины, пользующейся всенародным признанием и ставшей одним из самых заметных явлений советской культуры шестидесятых годов.

Отечественные и международные премии, массовый зрительский успех, обширная и,

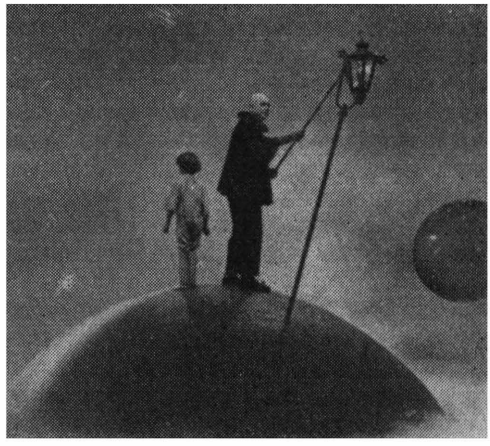
можно сказать, восторженная пресса — это ли не триумф литовского киноискусства в середине истекшего десятилетия? Но «Никто не хотел умирать» — кульминация, за которой последовал спад. И если установка на социальный драматизм нашла последующий отзвук в таких весомых работах, как «Лестница в небо» Р. Вабаласа и даже отчасти, с оговорками, в более поздних «Чувствах» А. Даусы и А. Грикявичюса, то «камерно-символическое» кино, культивируемое на литовской почве преимущественно А. Жебрюнасом, вслед за удачным фильмом «Девочка и эхо» потерпело поражение в «Маленьком принце».

То, что А. Жебрюнас решил экранизировать «Маленького принца», представлялось вполне естественным и логичным. Очаровательная сказка А. Сент-Экзюпери, казалось бы, как нельзя лучше отвечала прокламируемой Жебрюнасом полной отрешенности от быта, излюбленному им молчаливому диалогу с природой, его чуть меланхоличному лиризму, словом, всей его уже определившейся поэтике. Но именно «Маленькому принцу» суждено было стать неудачей, которая наглядно продемонстрировала уязвимость этой режиссерской концепции.

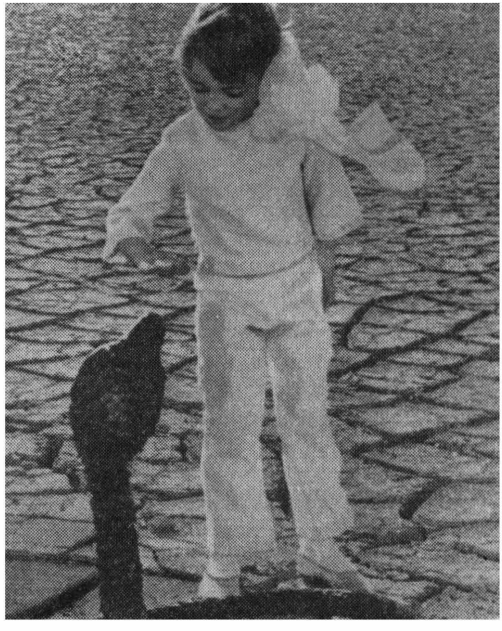
О том, что литовский кинематограф находится на перепутье и переживает трудные дни, свидетельствует не только появившаяся вслед за «Маленьким принцем» нарочито нелепая картина «Игры взрослых людей», но и ряд других постановок Литовской студии, отмеченных, на мой взгляд (в разной, конечно, степени), мнимой философичностью и претенциозными ухищрениями. Сюда я отношу «Когда я был маленьким» А. Араминаса, «Красавицу» А. Жебрюнаса и недавно выпущенный студией фильм «Да будет жизнь!» А. Грикявичюса.

●

Наверно, когда-нибудь еще будет написано специальное исследование, которое объяснит нам, почему литовская литература, точнее — поэзия, и литовское искусство XX века проявили такую устойчивую склонность к символической образности. Иногда этот факт пытаются обосновать национальной традицией



«Маленький принц». Мальчик — Эвальдас Микалюнас, Взрослый человек — Д. Банионис



«Маленький принц». Мальчик — Эвальдас Микалюнас

народного искусства Литвы, что справедливо лишь отчасти, ибо всякое народное творчество несет в себе черты символики, аллегоричности, склонность к иносказаниям. Нет, литовская культура в этом смысле вряд ли чем-то отличается от других национальных культур.

Вероятно, здесь что-то может объяснить общеэстетическая традиция, идущая от М. Чюрлёниса, чье художественное наследие так или иначе сказалось на всем последующем культурном развитии Литвы. Это уже больше похоже на истину, потому что пристрастие к символам, которое я подразумеваю, имеет прямое отношение вообще к символистской поэтике начала века. И именно в этом-то смысле оно иной раз приобретает характер явного эстетического анахронизма.

Я подчеркиваю — иной раз. Менее всего мои суждения на эту тему продиктованы заведомым отрицанием права современного художника на какую бы то ни было символику вообще. Было бы нелепостью, например, упрекать замечательного литовского скульптора Г. Иокубониса в том, что статуя его знаменитого мемориала, воздвигнутого на месте уничтоженной фашистами деревни Пирчюпис, является символом скорби. Да, она волнует человеческие сердца именно своим возвышенным и всеобъемлющим чувством печали. Это сама Скорбь, ее материальное инобытие, ее явление людям «в камне». Но в то же время это и образ Матери, потерявшей своих сыновей, земной обездоленной женщины, окаменевшей от горя. А тем самым — и олицетворение Родины, гранитно-незыблемой, могущественной и суровой к врагам.

В данном случае мысль художника вещественно реальна и наглядна. Она возвышается до символа, то есть прорастает до всеобщности у нас на глазах. Она не отрывается при этом от своих жизненных корней, не теряет связи с породившей ее действительностью. Она конкретна в своей образной семантике. К тому же, скульптура, как вид искусства, как особая область художественного творчества, тем более современная скульптура, по самой своей специфике изначально тяготеет к символу, к лаконичному иносказанию, к эмблеме. Символика в скульптуре до такой степени уместна, что мы порой ее и не замечаем.

Куда менее нагляден путь к символу в стихотворной речи, где художественная мысль лишена такой осязаемой материальности. Здесь ей легче незаметно оторваться от реальной почвы человеческой практики и унестись в мир чисто словесных связей. Иначе говоря, «воспарить» над конкретным художественным смыслом. Так оно часто и бывает даже у больших поэтов, у которых мы тоже находим наряду с проникновенной лирикой весьма смутные стихотворные аллегории и всякого рода астрологические ребусы. Стремясь к самому высокому семантическому уровню, художественная мысль поэта в таких случаях как бы растворяется в заоблачной выси словесных абстракций.

Все это можно понять. Ведь система «возвышенных» поэтических уподоблений соблазнительна тем, что она действительно в состоянии перевести исходный образ во всесветный философский масштаб. И тогда художественная мысль на какой-то ступени своего развития может приобрести огромную емкость. Но не дай бог утратить при этом живую связь с реальным ходом вещей, абстрагироваться от всего того, что можно невзначай увидеть, услышать, потрогать и что позволяет нам ощутить в произведении искусства запах действительности, вкус бытия.

Тоже склонный к философской символике поэт Ю. Марцинкявичюс, по-видимому, хорошо чувствует опасность такого «отлета от реальности», таящуюся в самом методе иносказательного укрупнения мысли. Его многоплановые образы в большинстве случаев сохраняют многостепенную, но ощутимую связь с повседневным человеческим опытом. У них земная эмпирическая основа. Его наиболее известная поэма «Стена» являет собой в этом смысле хорошо разработанную систему образных соответствий.

...Серая Стена
Изрезанного трещинами крова,
Как старый холст экрана,
Год за годом,
Не избегая современных средств,
Жизнь человека
Излагает скупо...

Здесь Стена не только символ исторического опыта, не только олицетворение общественной памяти, вбирающей в себя человеческие судьбы, и не только обозначение незыблемости народных устоев. Она, кроме того, и просто стена какого-то городского двора, стена с маленькой буквы. Это не мешает ей быть компонентом прихотливых иносказаний и неожиданных уподоблений (стена, как холст экрана).

Что ж, намеренная символизация содержания, развернутые метафоры, многократное переключение образного смысла не противоречат природе словесного искусства. Правда, этот заведомый расчет на переносное значение образов, когда речь идет об одном, а имеется в виду что-то другое, выглядит сейчас несколько старомодно. Не столько, пожалуй, в поэзии, сколько в прозе. Например, в повести того же Ю. Марцинкявичюса «Сосна, которая смеялась» или в романах И. Мераса, как бы модифицирующих на современном материале символическую прозу давних времен. Но так или иначе, подобная система художественного мышления привычно согласуется с нашими представлениями о словесном искусстве.

Ну, а как она ложится на холст экрана, который в наши дни действительно, «не избегая современных средств, жизнь человека излагает скупо»? Как поэтика «неосимволизма» уживается с этими самыми современными средствами? Способна ли она породниться с логикой кинематографического образа, с его спецификой, с его структурой? Иначе говоря, с его ни с чем не сравнимой изобразительной конкретностью?

●

В одном из залов Каунасского художественного музея имени Чюрлёниса мое внимание привлекли странные скульптуры, изображающие народных повстанцев 1863 года. Собственно, ощущение «странности» пришло не сразу. Первое впечатление порождало иную реакцию: приятие романтического пафоса, ощущение исторической трагедии. И то и другое было отчетливо выражено в мужской и женской фигурах, а особенно — в расположенной между ними «Крепостной виселице». Внушительная с виду, эта группа убеждала в талантливости скульптора и в то же время почему-то смущала. Что-то мешало мне ощутить прочность и тяжесть материала, физическую весомость всей группы, сообразную ее размеру. Величественные фигуры казались не столько монументальными, сколько декоративными.

Случившаяся здесь сотрудница музея понимающе предложила мне обойти скульптуры и посмотреть на них сзади, вернее — глянуть «за них». Должен сказать, что я испытал неприятное чувство. Мало того, что фигуры оказались полыми, мой глаз «с изнанки» различил какие-то нитки на фоне полотна.

Что же выяснилось? Эту скульптурную группу обнаружили на квартире у одинокой местной жительницы Эльжбеты Даугвилене после ее смерти в 1959 году. Всю свою долгую жизнь она делала дамские шляпы и всю свою долгую жизнь испытывала потребность творчества. Стремясь воссоздать для себя образы своих предков, она действовала так, как подсказывали ей распорядок жизни и профессия. Любительница дальних прогулок, она собирала в лесу древесную кору и потом, дома, из ее мелких кусочков, наклеивая их на полотняный каркас, творила искусство.

По отдаленной ассоциации я недавно вспомнил об этом, посмотрев «Маленького принца» (единственную цветную ленту из всех упомянутых здесь картин Литовской студии). Огорчительное зрелище. Диву даешься, как могло возникнуть столь кричащее несоответствие между написанным в книге и изображенным на экране? Между волшебной, «исчезающе легкой» образностью литературного оригинала и гремяще жесткой фактурой киновоплощения?

Заведомо условный, акварельно прозрачный словесный рисунок Экзюпери, полный сердечной иронии и какой-то нечаянной мудрости, внезапно приобрел на экране безусловную категоричность. Все в сказке стало уныло серьезным, исполненным резонерской важности и благонамеренного морализирования. Полушутливые, полупечальные поэтические

грезы писателя превратились на экране в серию бутафорских ухищрений, в нескончаемую экспозицию различных синтетических материалов — пластиков, хлорвинилов, полиэтиленов.

Очевидно, изящная символика сказки требовала совершенно иной фактуры, иного изобразительного решения, иного вещества искусства. Какого? Не знаю. Очень может быть, что здесь была бы уместна лишь мультипликация, именно ее мера условности. Ведь символы в искусстве ведут себя необычайно капризно и каждый раз требуют для себя особой эмоциональной среды.

Вспомним Девочку, погибшую от пули Бандита в «Последнем выстреле». Там противопоставление Добра и Зла невольно ассоциировалось с какой-то старинной религиозной мистерией. Трагическая встреча Девочки в светлом коротеньком платьице в крупный горох, с затаившейся темной фигурой Бандита потребовала целой серии контрастных эмблем. Траурная вереница черных лодок, католическая торжественность черных одежд, черные тени деревьев... Нездешняя белизна лебединых крыл, пушистая белизна огромных одуванчиков, отрешенная белизна плывущих в небе облаков... Пустынные воды, лилии, печальная тишина, таинственная медлительность времени...

Тогда нам это нравилось. Тем более что это была короткая новелла. Почти этюд. Как необычно, как выразительно, говорили мы. Как красиво... Но теперь, оглядываясь назад, после полнометражного олеографического «Маленького принца» смотришь на такие вещи более трезво. Что ни говорите, а было в той красоте нечто от стародавней некросимволики, от «Острова мертвых». Да, я имею в виду ту, весьма популярную когда-то картину, которая из смутного символа умирающих надежд давно уже превратилась в устойчивый символ мещанской эстетики. Недаром на протяжении многих лет она в разных вариантах украшала стены провинциальных гостиных.

Впрочем, все это говорится не в адрес одного А. Жебрюнаса. Просто я несколько продолжил путешествие по тому озеру, которое он нам тогда показал. Для чего? Чтобы предостеречь тех, кто видит в «неосимволизме» открытие неизведанных путей и возможность обновления национального искусства. В том-то и дело, что неосторожное обращение с символами очень легко может отбросить сегодняшних «новаторов» прямо в объятия... Беклина или, если хотите, литературную аналогию — Пшибышевского, о чем молодые мастера, может быть, даже не подозревают.

Ах, если бы они знали, каким старым иногда бывает модерн!..

Что же касается А. Жебрюнаса, то не обязан ли он подлинным успехом своего лучшего фильма «Девочка и эхо» как раз тому обстоятельству, что действие там происходило не в атмосфере символической отрешенности от мирских забот, а в реальных обстоятельствах, среди реальных людей. И тому, что героиня его, одетая почти в такое же платьице в крупный горох, из Девочки с прописной буквы на этот раз превратилась в простую девочку Вику, у которой есть дедушка, есть папа и появился было приятель — мальчик Ромас, тот самый, что не выдержал испытания на верность и дружбу, за что и был наказан презрением.

Многозначительные прописные буквы — в прямом и переносном смысле — характерная особенность поэтики символов. Когда в стихах у Э. Межелайтиса встречаются образы типа «Парад Ночи» или «Вечный Ребенок», то нетрудно заключить, что поэзия, некогда воспевавшая Мировую Душу, Таинственную Деву или Лучезарный Лик, и сейчас еще обладает в его глазах притягательной силой. На экране же каждая такая многозначительная абстракция сталкивается с изобразительной натуральностью кинематографа, от которой никуда не деться. И кинематограф безжалостно приземляет эту возвышенную декламацию.

Когда я смотрел «Маленького принца», в зале говорили о том, какого нашли славного мальчика и какой костюмчик на нем ладненький, какие ботиночки... «Сколько ему, лет шесть, наверно?» Вот вам и философская символика! Вот вам и Вечный Ребенок! Легче всего, конечно, объяснить такую реакцию эс-

тетической слепотой и глухотой зрителя. А если это была естественная реакция на конкретность экранного образа, конкретность разрушительную для отвлеченной символики? Тем более — для бутафорской! В самом деле, вместо Маленького принца нам показали хорошенького, чистенько одетого мальчика в нейлоновом шарфике, который старательно выполнял все, что ему незримо подсказывал взрослый дядя, то есть режиссер.

А когда на экране появился Взрослый человек, то есть персонаж, который, в отличие от оригинала, почему-то единолично выполняет в фильме обязанности Короля, Честолюбца, Делового человека, Географа и Фонарщика,— когда он возник на экране, парнишка, сидевший впереди меня, оживился: «Глянь, Ладейников!» — толкнул он приятеля. Что ж, и парнишку можно понять. Перед ним был никакой не Географ и не Король, а известный актер Д. Банионис, особенно популярный после «Мертвого сезона», только здесь его одели в нелепый костюм и густо напудрили. За него было неловко. И даже внушающий доверие закадровый голос И. Смоктуновского, который обращался к нам от имени рассказчика, не в состоянии был настроить нас на условность.

Да, камера в таких случаях безжалостна. Она не умеет, подобно нам, отличить образы от символов, она не знает наших делений на кинематограф «символический» и кинематограф «житейский». Она снимает...

●

«...Дешевыми формальными приемами я уже не восторгался. Той лихорадкой, с какой мы хватались за все новое, лишь бы оторваться от скуки и серости, я вроде бы переболел. Вызывали сомнение режиссерский «вазелин» по краям кадра, нарочито символизируемые незначительные детали и прочие выкрутасы...»

Это признание принадлежит герою упоминавшегося выше романа «Жажда». В его размышлениях меня заинтересовали два момента. Новизна как средство от скуки и серости. И нарочитая символизация незначительных деталей.

В чем угодно можно упрекать мастеров литовского кино, но только не в банальности. Скорее — в суетной боязни казаться банальным. Старый афоризм о том, что тривиальное ценится лишь среди оригиналов, видимо, вполне подходит к сложившейся в литовском кинематографе психологической обстановке. Дело, конечно, не в размытости краев кадра, которая, как признает сам И. Грицюс, рассказывая о съемках «Лестницы в небо», «должна была концентрировать взгляд зрителя на главном, а в результате оказалась мешающей». Дело в сознательном уходе от повседневной житейской прозы, которая якобы легко может или даже должна привести к бытовщине. «Меня влекут возможности поэтических обобщений, поэтической символики, возможности гиперболизации и ассоциативного мышления»,— говорил как-то А. Жебрюнас, противопоставляя свою позицию воспроизведению обыденности. При этом он ссылался, в частности, на то, что литовское искусство вообще «не назовешь бытовым».

Однако после краха «Маленького принца» кое-что в литовском кино все-таки изменилось. И в режиссерских принципах тоже. В объектив камеры, даже пристрастной к символике, стала чаще попадать самая что ни на есть обыкновенная жизнь обыкновенных граждан. Правда, она иной раз рассматривалась под таким углом зрения, что размытыми оказывались уже не края кадра, а все реальные связи.

Так, авторы фильма «Игры взрослых людей», по всей вероятности, не из каких-либо других побуждений, а «лишь бы оторваться от скуки и серости», время от времени переводят свой рассказ о современной провинциальной жизни на гротесковый лад и приглашают нас посмотреть, что же при этом получается. Чередование реальности и гротеска приводит к тому, что получается алогизм, не слишком-то, кстати, забавный. (Даже несмотря на прямое следование поэтике абсурда, столь распространенной в западном искусстве.) Банальными такие кинематографические забавы не назовешь, тут авторы своего добились. Но какой ценой? Ценой утраты об-

щественного смысла и общественного интереса к их играм (см. рецензию А. Нуйкина «Непонятные игры» — «ИК», 1969, № 7).

По-иному уходят от «принижающей» житейской прозы авторы фильмов «Когда я был маленьким» (постановщик А. Араминас) и «Красавица» (постановщик А. Жебрюнас). В обоих случаях герои картин — школьники. В первом — старшеклассник, вернее выпускник Томас и его подруга Эгле. Во втором — совсем еще маленькая Инга и ее друзья по двору. В обоих случаях действие происходит уже не на фоне пустынной природы (как в прежних «робинзонадах» А. Жебрюнаса), а в городе. В каком? В большом городе, где улицы полны народа, где ходят троллейбусы, где много автомобилей, кафе, парикмахерских салонов. Стекло, никель, неон... Готика, барокко, модерн...

Разумеется, местные жители сразу определят, какой кадр снят в Вильнюсе, какой в Каунасе. Но вообще-то говоря, это может быть любой европейский город. Кроме имен действующих лиц, вывесок и случайно попавших в объектив посторонних мелочей, ничто в обоих фильмах не связано с конкретными обстоятельствами местной жизни. Ни природа конфликтов, ни характер мотивировок, ни особенности поведения, ни навыки героев, ни круг их интересов и ассоциаций — ничто не нарушает этой нейтральной общезначимости.

Не так давно М. Блейман в статье «Архаисты или новаторы» обратил внимание читателей журнала «Искусство кино» на кинематографическую символику, которая буйно расцвела в некоторых республиках на почве интереса к прошлому и пряного этнографизма. В данном случае дело обстоит совсем не так. Тут иные корни и иные побеги. Для литовского «неосимволизма» характерна как раз этнографическая индифферентность. Причем в трактовке именно современной жизни. Исторических фильмов, насколько я помню, Литовская студия вообще в последние годы не выпускала.

Вся история любви юного Томаса и юной Эгле, включающая в себя робкое зарождение чувства, ревность, размолвку, охлаждение и примирение, а также конфликт со взрослыми и невыясненные отношения с Гиной,— все это настолько абстрагировано от каждодневных условий нашего существования, что с легкостью могло бы быть перенесено на любую иную почву.

Кто такая Гина? Это одинокая соседка юного Томаса, молодая актриса, женщина-мим. В развитии сюжета ей предоставлена весьма скромная роль. Но Гина принадлежит к числу тех «нарочито символизируемых деталей», о которых говорилось выше. А они, такие детали-символы, приобретают на экране ту особенность, что норовят заслонить собой, своим многозначительным присутствием остальные, несимволические образы.

Так оно здесь и случилось. Произнеся на протяжении всей картины считанное количество слов, Гина стала, тем не менее, ее эмблемой. Она застревает в памяти зрителя, даже когда он уже забыл обо всем остальном. Гина, а не Томас. Еще бы! Она таинственно молчит, таинственно улыбается, и в глазах ее, чуть-чуть раскосых (потом выясняется, что это просто грим) тоже застыла какая-то тайна. А на голове она почему-то носит нелепый цилиндр.

Что Гина собой символизирует? Еще не познанную Томасом загадку женщины? Женское умение маскировать свое истинное лицо? Женское артистическое начало? Женское одиночество? А что символизирует собой маленькая толстая девочка, этакий карапуз, который в начале и в конце фильма с трудом взбирается по ступенькам? Чистоту детства? Его безмятежность? Его невозвратность? Или в данном случае это просто эмблема, которая используется, как старинное украшение: помните, когда-то на книжных заставках резвились пухлые херувимы? Словом, здесь нам предоставлена полная свобода выбора.

С другой стороны, в фильме немало символов чисто иллюстративных, которые жестко соответствуют привычным словесным формулам, ходовым разговорным метафорам. И режиссер заставляет нас мысленно их произносить. Снова и снова Томас и Эгле бегут через большой луг, разгороженный жердями на

загоны для лошадей. Юноша и девушка перепрыгивают через жерди для того, чтобы мы сказали себе: «Никакие препятствия не остановят их на пути к счастью». Или что-нибудь в этом роде. Томас и Эгле, никогда не ездившие верхом, садятся на коней и лихо мчатся вдаль, а мы понимающе констатируем: «Несмотря на житейскую неискушенность, они крепко сидят в седле»...

Но есть в картине и более сложный случай иллюстративной символизации. Томас в мастерской театрального художника смотрит на полотно, где изображена обнаженная женщина, потом натыкается на одевающуюся натурщицу, которую в первый момент принимает за свою подругу Эгле, потом долго не может выпутаться из складок театрального занавеса, в то время как на сцене кто-то репетирует шекспировский монолог, и мы слышим закадровый голос: «Вот истинно прекрасный человек. Он не прикрыт ни мехом, ни шелками. Он гол — он настоящий человек. А мы втроем — король, и Кент, и шут — мы только маски, искаженные страданьем...»

Мы не улавливаем никакой внутренней связи между этими монтажными кусками, но зато отчетливо понимаем, что тут нам подсказывают что-то очень важное, что-то определяющее скрытую суть фильма. Ведь не зря же все это. Неспроста, наверное, одевалась натурщица, неспроста Томас так долго боролся с окутавшим его занавесом, неспроста актер в это время надевал на себя корону и говорил о масках, о голом человеке...

Постойте, постойте... Когда-то это уже было — и тема масок и тема голого человека... Ну да, конечно: «Черные маски», «голый человек на голой земле»... Милые вы мои, да ведь никакой это здесь не Шекспир. Это — Леонид Андреев. Модернизированный, конечно, успокоенный, благодушный. И маска тут не черная, а белая — маска клоуна, маска мима, которую попробовал примерить на себя и Томас. Теперь понятно, откуда загадочная неизреченность, «инфернальная» многозначительность...

Скажем прямо, несказанная улыбка Гины и прочие сфинксы литовского «неосимволизма» не есть порождение какой-то философской школы. Тут все гораздо элементарнее. В большинстве случаев это действительно бегство от «серости и скуки» натурального ви́дения, от стереотипов искусства. Но кроме того, и желание продемонстрировать свою причастность к мировому художественному процессу, к новейшим поискам и идеям. (Снова убеждаешься, что модерн бывает старым.)

Тут логика отношений со зрителем примерно такая. Давайте искать сложное в простом. Мы вам покажем нечто не очень связное и не всегда обязательное, порой даже странное — да, странное, пожалуй, предпочтительнее,— а вы постарайтесь свести эти случайные разрозненные явления воедино и разглядеть за ними что-то более важное и возвышенное.

Это логика иносказания, логика переносного смысла, логика олицетворения явлений и предметов. В отношении действующих лиц она означает, что к обычной иерархии художественных постижений: образ — характер — тип прибавляется еще одна ступень, на которой человек уже являет собой некое понятие, некую отвлеченную идею. Но эта иерархия художественных смыслов, как правило, тут же нарушается. Условность связей и мотивировок неизбежно приводит к тому, что образ человека, так и не став характером (не говоря уже о типе), сразу наделяется обязанностями символа. Такова Гина: уже символ, но еще не характер, она проскочила к переносному смыслу, минуя прямой. В результате получилось что-то неопределенное, гадательное, смутное. Маска. Но какая?

К сожалению, не стал характером и сам Томас. В своей рецензии на этот фильм «Банальное убивает поэтичное» («ИК», 1969, № 12) Ю. Айхенвальд верно подметил, что Томас еще не понимает самого себя, ибо находится на том жизненном переломе, когда юноша только становится мужчиной. Надо отдать должное авторам картины, дух этого юношеского удивления перед собственным душевным состоянием присутствует не только в облике героя, но и в самой интонации фильма, что, конечно, придает ему известную привлекательность.

«Когда я был маленьким». Гина — Э. Савукинайте, Томас — Л. Крицюнас

Но можно ли было на этом останавливаться? Пусть Томас себя не понимает, но мы-то, зрители, как раз и хотим узнать, что же представляет собой наш молодой современник сверх того. Ведь не исчерпывается же его духовность этим всегда естественным для переходного возраста «самоудивлением». Ведь неясные тревоги в таких случаях неизбежно накладываются на какие-то стремления, идеалы, думы о будущем, наконец, просто на материальные заботы.

Куда же все это делось? Каким образом Томасу удалось уклониться от множества неизбежных реакций?

Фильм «Когда я был маленьким» сделан по принципу: лучше неопределенная выразительность, чем непреодоленный эмпиризм. В неопределенной выразительности есть даже своя выгода. Ведь под туманный символ можно подставить множество всяких смыслов. Каких угодно, в зависимости от изощренности восприятия. Важно только подтолкнуть зрителя на этот путь, заинтриговать его чем-то «нездешним». Недосказанное, необязательное, случайное — все это в подобных случаях прекрасный стимулятор. И сразу создается настроение...

С. Эйзенштейн, как известно, очень ценил содержательные возможности кинематографической символики, называя ее «сверхобобщением». Но «этот путь сверхобобщения,— предупреждал он,— всегда таит в себе и известный риск. Пределом его неизбежно может оказываться метафизика и мистика... Этот результат неминуем во всех случаях, когда в пылу обобщения автор отрывается от конкретной реальности и от *социального обобщения*, основного, главного и решающего, как по *бытовой*, так и по *философской линии*».

Что-то в этом роде и произошло с фильмом «Когда я был маленьким». Во всяком случае, в нем оказалась нарушенной диалектика общего и особенного. Если в «Маленьком принце» прямое, конкретное ви́дение кинокамеры

разрушило условность сказочной символики, то здесь произошло обратное: туманная символика лишила кинематографическое ви́дение необходимой конкретности.

●

«Д'Артаньян обнимал труп!»... К тому моменту, когда маленькая Инга, героиня «Красавицы», почему-то вдруг говорит эти слова старику из двадцать пятой квартиры, мы уже немного знакомы с ее повадками. Мы уже знаем, что она — неисправимая фантазерка, а проще говоря, «крцвляка», как аттестует ее в минуту гнева соседский мальчик. Но старому поэту из двадцать пятой квартиры трудно понять, что эта голенастенькая девочка, только что впопыхах опрокинувшая на лестнице кувшин с молоком, живет в своем вымышленном мире.

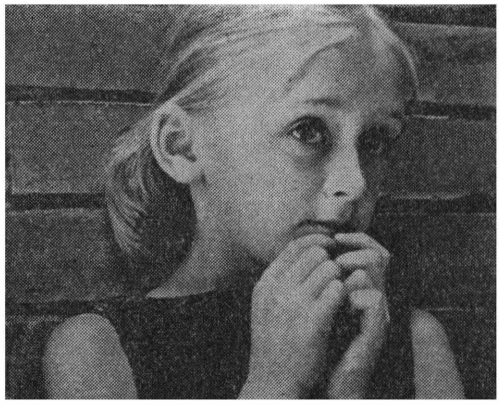
С т а р и к. Безобразие. Бегает, сломя голову. Ну, подожди, я все маме расскажу... Она тебе покажет. Бедняжка в поте лица своего добывает кусок хлеба, а ты...

И н г а. И вовсе не в поте своего лица, а печатает на машинке. И вовсе не один кусок, а много кусков...

И тут же Инга с какой-то задумчивой и вместе с тем вызывающей небрежностью ошарашивает собеседника этой почти мистической фразой: «Д'Артаньян обнимал труп!»

Старик возмущен. В самом деле, причем тут д'Артаньян, какой труп? А это уж, простите, причуды ее памяти, логика ее ассоциаций, говорит нам режиссер. Это привилегия ее существования в мире вымысла, в мире игры и красивой мечты. Это ее детский, инстинктивный способ защиты от недетских печалей бытия. И он, этот способ, ее выручает.

В интересной статье Ромаса Гудайтиса «Новые литовские фильмы», напечатанной в вильнюсском журнале «Пяргале» (1970, № 8), о «Красавице» сказано много справедливого. И о том, что сюжет ее — материал для новеллы, а не для полнометражной ленты, и о камерности конфликтов, и об элегичности, и о символизации деталей. И о пластических достоинствах картины тоже говорится, на мой взгляд, правильно, так же как и о самой маленькой актрисе, создавшей достаточно сложный характер героини.



«Красавица». Инга — Инга Мицките

Как это ни удивительно, но на фоне множества бесспорных актерских удач литовского кинематографа Инга в «Красавице» — единственная запоминающаяся женская роль. Женская? Но ведь она еще ребенок. Да, конечно, каунасская школьница Инга Мицките, играющая героиню этой ка́ртины, на экране (как и в жизни) не старше третьеклассницы. И все же она замечательная актриса.

А. Жебрюнас умеет работать с детьми. Он в этом не раз убеждал прежде, он доказал это и теперь, познакомив нас с окружением своей маленькой героини. Но сама она, вернее исполнительница ее роли, в отличие от сверстников, действительно всем своим существом живет в мире авторского вымысла, в чудесном мире искусства. Она открывает в своей роли нечто такое, что не в состоянии подсказать ни один режиссер. Она показывает нам страдающую душу чрезмерно впечатлительной девочки так, будто прекрасно понимает всю сложность предлагаемых обстоятельств и особенности психологии своего возраста.

Если хотите, такое понимание ребенком предложенной психологической ситуации даже смущает. Слишком уж естественно игра-

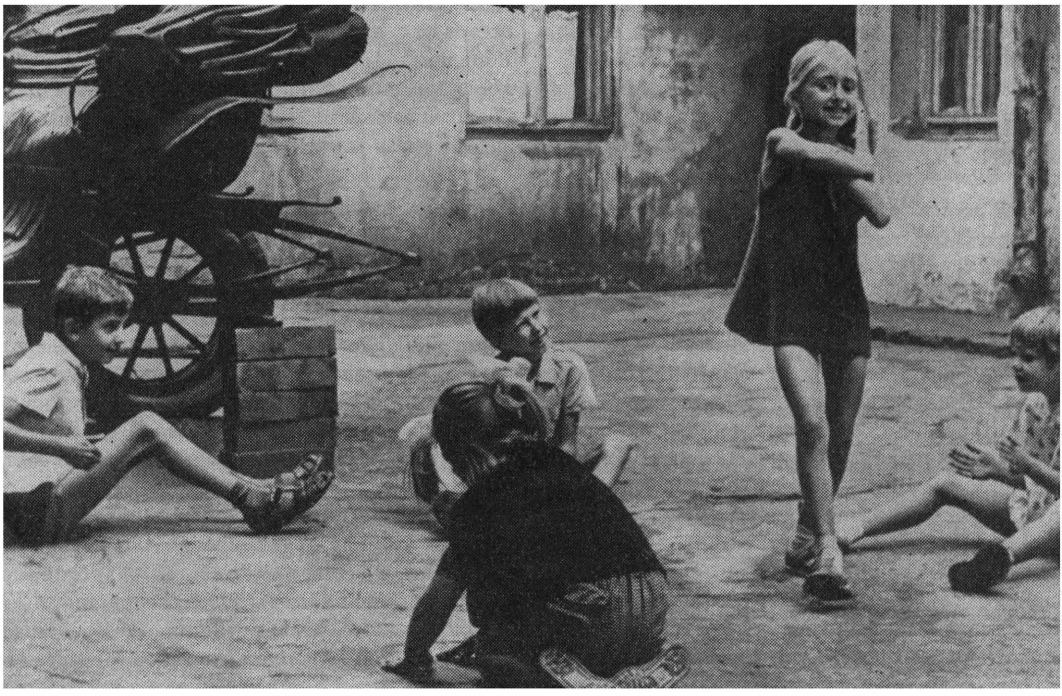
ет Инга неестественность своей тезки. Подобная зрелость художественной мысли (иначе не скажешь), что ни говорите, тоже может показаться противоестественной для ее возраста. А. Жебрюнас знает, что на этот раз у него снимается не просто школьница, а талантливая актриса. Первый же титр уведомляет нас: «Инга Мицките в фильме «Красавица». Так подают только звезд экрана. Что ж, недаром А. Каплер в одной из своих телевизионных «кинопанорам» назвал Ингу маленькой Джульеттой Мазиной.

Ассоциация очень понятная. На веснушчатом личике Инги, в ее широко раскрытых глазах, во всей ее угловатой худенькой фигурке застыло выражение недетской «пророческой тоски», накопившейся горечи. Даже, когда она погружена в «Трех мушкетеров». Даже, когда дети выбирают ее Красавицей, и по уговору Инга танцует в их кругу, а они на все лады прославляют ее внешность.

Но танцует она только в начале. А потом новый во дворе мальчик со всей детской жестокостью заявляет Инге, что никакая она не красавица, а скорее даже уродина. И вообще, ему неинтересно с ней водиться. Так входят в сюжет фильма две главные темы. Тема мнимой и подлинной красоты. И тема одиночества. Обе они реализуются через набор символов.

Первая тема развивается утешающе. Да, Ингу не назовешь красивой. Но некрасива и метелка багульника, который — дайте срок — расцветет прелестными фиалками... Поэтично, но не слишком глубоко. Такая символика кажется чересчур прямолинейной, хотя она и включена в сюжет: верный друг достает для Инги веточку этого самого багульника. С годами, надо думать, исполнится и другая заветная ее мечта — стать красавицей.

Наверно, не будь на свете удивительного стихотворения Н. Заболоцкого «Некрасивая



«Красавица». Инга — Инга Мицките

«Да будет жизнь!»

девочка», мое отношение к этой коллизии было бы более снисходительным. Но стихотворение существует, и своей действительно всечеловеческой мудростью побуждает меня искать в «Красавице» что-то большее, нежели вот такое элементарное утешительство.

Вторая тема развивается в сентиментальном ключе. Здесь авторы предлагают нам различные степени сгущения художественной мысли. Прежде всего одиночество представлено тут в образе матери Инги — усталой молодой женщины, которая тщетно ждет от кого-то весточки, надеется на какое-то свидание. Одиночество окрасило и характер самой Инги, растущей без отца, уязвленной презрением нового мальчика. Олицетворением одиночества предстает перед нами старый поэт, хочется сказать — Старый Поэт, переживший всех своих родных и свое время. Но самое одинокое существо в картине (и самая душераздирающая коллизия) — огромная немецкая овчарка, которая вот уже несколько месяцев неподвижно сидит на берегу реки и смотрит на то место, где утонул ее хозяин. Мы узнаем об этой трагедии случайно, с чужих слов, и нам ничего больше неизвестно ни об этом человеке, ни об обстоятельствах его гибели. Тут все туманно. Кто-то, когда-то, почему-то... Но одинокая собака — эмблема одиночества, и как всякая эмблема, она держится в памяти дольше всего остального.

Слов нет, «Красавица» трогательна, исполнена добра и человечности, зримо пластична. Но в самой ее поэтике есть и ущербная изысканность. Душевный излом в облике маленькой героини, наложенный на сентиментельно элегическую сюжетную канву (что-то от Чарской), плюс система «чувствительных» недомолвок и туманных умолчаний — все это в итоге создает ощущение вычурности. «Ахиллесова пята «Красавицы»,— справедливо замечает Ромас Гудайтис в журнале «Пяргале»,— претензия на многозначительность».

Видимо, отчуждение образов от конкретной

«Да будет жизнь!». Справа: Цезарис — В. Паукште

эмпирической основы все-таки имеет свои границы и рано или поздно сказывается на всей деятельности художника. Посмотрите последние работы С. Красаускаса, например, его иллюстрации к книге литовского поэта А. Балтакиса «Пешая птица». Как далеко ушел художник от самого себя, от тех непосредственных ассоциаций, которые принесли ему славу. Некоторые его графические работы и раньше могли удивить своей абстрактностью. Но даже они подкупали пытливой, ищущей мыслью, лаконизмом рисунка. Однако с годами символика С. Красаускаса — и такова, очевидно, объективная закономерность — становилась все более утонченной, все более многословной, и теперь она часто огорчает нас своим жеманством, своей кокетливой зашифрованностью.

На экране этот процесс не менее нагляден. Когда смотришь последний фильм Литовской студии «Да будет жизнь!», не раз приходишь к выводу, будто в некоторых случаях режиссер А. Грикявичюс по какой-то странной прихоти, вместо того чтобы раскрыть содержание коллизии, предлагает нам ее условный знак. Знак вместо значения. Это следующая ступень после эмблемы. На смену символическому образу приходит иероглиф. Да, так короче. Весь вопрос в том, выигрывает ли от этого искусство.

В основе композиции фильма — слоеная хронология, когда настоящее все время поверяется прошлым, а прошлое то и дело проецируется на настоящее. Этот принцип таит в себе огромные возможности философского осмысления жизни, и потому получает неслыханно быстрое распространение в современном мировом искусстве.

Как уже говорилось, он стал чуть ли не традиционным в литовском романе, после того как В. Жалакявичюс применил его в «Хронике одного дня».

Боюсь, что А. Грикявичюс воспользовался такой слоеной хронологией лишь как удобным предлогом для эффектных монтажных

«Да будет жизнь!»

перебивок. Что же касается эмоционально-смысловых переключений, то есть «перепадов» нравственной атмосферы, то они в фильме, как говорится, не работают. Мы не чувствуем здесь Истории, которая пролегла между прошлым и настоящим, того реального хронологического пространства, которое отделяет людей сегодняшнего дня от их отцов или нынешних отцов от них самих четверть века назад.

Не знаю, исследовал ли кто-нибудь из теоретиков возможности и особенности такой типичной для искусства экрана мизансцены, какой является «проход», когда камера на протяжении многих метров неотступно сопровождает человека, идущего или бегущего на том или ином существенном для ситуации фоне. В фильме «Да будет жизнь!» прошлое представляет собой разбитый на большие монтажные куски длиннейший проход колонны заключенных, которых немцы гонят из концлагеря на расстрел через весь Вильнюс. Надо отдать должное постановщику А. Грикявичюсу и оператору И. Томашавичюсу — они рассказали нам об этом пути на Голгофу с удивительной реалистической достоверностью и редким умением показать целое через часть.

Почти не прибегая к общим планам, держа в поле зрения лишь считанное количество персонажей — молодого механика Цезариса, молодого художника Стяпонаса и нескольких их товарищей по заключению — постановщики сумели создать у нас полное представление и о жизни лагеря, и о жизни города, и о гитлеровцах, и о людях, которым предстоит сейчас умереть (о чем они еще только начинают догадываться).

Правда, сценаристы Г. Кановичюс и В. Жалакявичюс предоставили здесь в распоряжение постановщиков и актеров (Цезарис — В. Паукште, Стяпонас — Б. Бабкаускас) богатый психологический материал. Как мне кажется, многое в этом проходе навеяно одной из первых в советской литературе книг, посвящен-

ных гитлеровским лагерям уничтожения,— «Лес богов». Ее написал сразу после войны, по следам собственных злоключений, покойный литовский поэт и драматург Балис Сруога (на русский язык книгу перевел один из сценаристов фильма писатель Г. Кановичюс). Но даже если мое предположение неверно, все равно — проход колонны впечатляет обилием необычайно выразительных деталей, разнообразием характеров и психологической остротой ситуаций.

В тот памятный трагический день Цезарису, Стяпонасу и некоторым их друзьям посчастливилось уцелеть. И вот теперь, через двадцать пять лет Стяпонас внезапно умирает. Умирает дома, у телевизора, на экране которого мы видим конкурс мастеров бальных танцев. Покойный был художником-реставратором и написал книгу «Смерть всерьез и в шутку», а потом вместе с дочерью Цезариса Вероникой работал над сценарием телевизионного фильма о лагере. Он любил Веронику, и, вероятно, она любила его, хотя их разделяла большая разница в возрасте, и у него была жена, а у нее муж.

«Нынешний» план фильма тоже представляет собой в значительной степени «проход». Сначала Цезарис, сопровождаемый вездесущими и надоедливыми телерепортерами, заходит за товарищами по лагерю, потом они все вместе идут к покойному на квартиру, после чего похоронная процессия следует на кладбище. В целом этот маршрут примерно повторяет путь следования заключенных в тот трагический день массового расстрела.

Таков материал для переклички эпох, для исторических ассоциаций. И для философских раздумий? Нет, раздумья так и не возникают. Они и не могут возникнуть в силу стилистической несопоставимости обоих планов — прошлого и настоящего. А. Грикявичюс почему-то счел нужным применить здесь прием обратной хронологической перспективы. Если прошлое у него отчетливо и безусловно, достоверно и психологически обосновано, то настоящее — условно, иероглифично, фрагментарно. Так бывает со старческой памятью, которая точно воскрешает картины юности и не может связно воспроизвести случившееся только что.

И зритель с тоской вглядывается в эти условные знаки, в эти случайно рассыпанные иероглифы современности. Ну, хорошо — стерильно чистые интерьеры, лампы дневного света, никелевая арматура, блеск кафеля, сверкающие струи воды в душевой — тут все понятно. Но что собой представляют Вероника и ее муж математик Альбинас? В чем смысл его неподвижного лица, его смотрящих на вас глаз? Какую загадку таит в себе этот сфинкс? Что означает печально таинственная улыбка, застывшая на лице Вероники? (Ах, эта улыбка Гины!) Какие они, эти представители послевоенного поколения? Единственное, что говорит нам на этот счет режиссер,— они странные. Да, по части остранения он преуспел: у обоих жесты, интонации, мимика словно от другого человека. Но ведь это не ответ.

Вместо сравнительного анализа исторического опыта двух поколений, вместо раздумий об отношении к жизни и смерти у отцов и детей (а для всего этого сюжет картины дает достаточно материала) режиссер увлекся чисто формальными поисками. А зритель, уставший от чтения непонятных знаков, обращает свои мысли на то, что ему доступно. И начинает гадать — от кого же все-таки Вероника ждет ребенка, от Стяпонаса или от мужа?

Вопрос этот так и повисает в воздухе. Но ведь повисает в воздухе и другой, куда более важный вопрос: что означает сейчас тот груз военного прошлого, который несут в себе представители старшего поколения? Какими стали для Стяпонаса и его товарищей те двадцать пять лет отсрочки, которые им удалось вырвать у смерти? Что они за это время сделали и осознали, от каких предрассудков избавили мир? Словом, что означает их присутствие в сегодняшней жизни?

Но А. Грикявичюс от решения таких проблем, по существу, устранился. Ритмический рисунок действия, внутрикадровый монтаж, логика световых контрастов, проработка скульптурных деталей, звуковой фон — тут

он на высоте. Тут он непрочь щегольнуть. Например, вдруг ни с того, ни с сего показать Альбинаса закутанным в простыню (очевидно, из свето-ритмических соображений). Или с той же степенью обязательности заставить своих персонажей неожиданно забежать в дамский косметический салон (тоже получился кадр что надо!).

Но это уже из области «Д'Артаньян обнимал труп!». Конечно, подобные эпизоды должны озадачить зрителя, заставить его недоуменно пожать плечами, наподобие старого поэта, ошарашенного маленькой Ингой. Но ведь на то Инга и прослыла кривлякой... А таких, чисто формальных околичностей, опять же включая сюда искусственно опущенные мотивировки, намеренные недомолвки и загадочные намеки, тут немало. Манера, в которой поставлен фильм, часто соскальзывает в пустую манерность.

Жизнеутверждающий пафос картины прокламирован в ее названии: «Да будет жизнь!». Почему же «проход» Цезариса и его друзей по сегодняшнему Вильнюсу так отчужден от реальных эмоций, словно вся душевная энергия постановщика ушла здесь куда-то в «надтекст»? Я не оговорился. Подтекст — принадлежность образов, их глубинного сцепления, их живой непосредственной связи. Здесь же перед нами иероглифы, неведомые знаки, обрывки значений. Мысль режиссера в этих кусках витает сама по себе, где-то поверх текста, поверх смысла, в недоступных нам сферах.

Вот куда приводит иной раз тяга к экстравагантному.

Есть у Межелайтиса стихотворение «Будни»:

Вновь начинается день трудовой
С черного хлеба из булочной,
Брезжит неяркий рассвет над Литвой,
Сумрачный, облачный, будничный.
Нравится мне неприметный пейзаж
Мудрою необходимостью,
Где разливаются тушь и гуашь
С хмурою неприхотливостью.
Серые краски неярких холстов
Без напряженья врываются
В строки моих ежедневных стихов.
Будни мои просыпаются...
Серые краски карандаша,
Серые окна над крышею.
Здравствуй, обыденность!
Как хороша
ты достоверностью высшею!..

Отнюдь не сторонник будничного, приземленного искусства, я именно поэтому готов рассматривать цитируемое стихотворение как манифест, который может стать спасительным для литовского кинематографа (да и не только кинематографа!). Тем и высок авторитет современного литовского романа, что он, за малыми исключениями, исследует с разных сторон и различными средствами проблемы «обыкновенной жизни».

Было бы явной несправедливостью считать, что проблемность, социальный анализ, конкретность художественного мышления — черты, которые наличествуют в нынешней литовской прозе — вовсе утрачены за последние годы литовским кинематографом. Достаточно сказать, что одновременно с «Маленьким принцем» Литовская студия выпустила широко известный фильм Р. Вабаласа «Лестница в небо», а наряду с «Играми взрослых людей» показала «Чувства» А. Даусы и уже знакомого нам А. Грикявичюса, тогда еще чуждого всякой претенциозности.

О последней картине в центральной прессе говорилось мало, тем более важно в заключение подробно и неторопливо разобраться в причине постигшей ее неудачи. В ней нет никаких загадочных изысков, и, далекая от многозначительных иносказаний, от нарочитой символики, она полна драматизма.

Впрочем, символы встречаются и здесь, но возникают они из недр образной структуры фильма, органично воплощая в себе его тему. Об одном таком кадре тут, пожалуй, стоит упомянуть, ибо его можно рассматривать как эпиграф ко всему произведению.

Последний год войны. Идут бои за освобождение Прибалтики. Как никогда раньше, драматична судьба малых народов, которым гигантская битва грозит полным истреблением нации. Фильм вводит зрителя в атмосферу этих авторских раздумий чрезвычайно выразительным, емким по содержанию кадром. Из-за фигуры лежащей на спине среди сосен беременной женщины камера И. Томашавичюса снимает армаду самолетов, летящих на бомбежку. Сейчас произойдет таинство рождения человека, сейчас свершится безумие

убийства человека. В такой тональности библейской притчи начинается фильм.

Любопытно, что автор сценария В. Жалакявичюс — кинематографист до мозга костей — на этот раз ближе к сценической логике развития действия, чем к логике экрана. По-видимому, к тому обязывал его самый принцип фабульного развития, предложенный латышским писателем Э. Ливом в романе «Чертов Кряж», по мотивам которого создавался сценарий. И хотя в конце В. Жалакявичюс довольно далеко ушел от литературной основы, принцип спокойного, строго последовательного изложения фактов он счел нужным сохранить. Наверно, потому, что в этой сдержанной повествовательной манере ему открылась возможность выразить скрытую, но крайне напряженную эмоциональную жизнь своих персонажей.

И в романе и в картине движение сюжета строится на том, что жизнь двух только что народившихся у рыбака Каспараса близнецов то и дело ставится в зависимость от грозных событий войны и от игры самых различных страстей и интересов — любовных, политических, собственнических, каких угодно.

Оставшись вдовцом с двумя малышами на руках, Каспарас одержим одной всепоглощающей страстью — во что бы то ни стало выкормить, вырастить их. Человек резкий, грубоватый, далекий от всяких сентиментов, ради них он готов на все. На все? Почему же Каспарас отверг помощь одинокой соседки Гертруды, которая так заботилась о малютках в первые дни их существования? Почему выгнал ее так решительно? Потому что Гертруде нужен был больше он, чем его малютки, потому что она полюбила его, о чем сразу и дала ему понять.

Еще более жестоко вынужден был Каспарас отплатить за добро немецкому солдату Фердинанду, который по-дружески предупредил его о предстоящей реквизиции гитлеровцами всего скота. Перспектива остаться с малышами без молока заставила Каспараса погрузить в лодку свою корову и вместе с детьми бежать на противоположный берег залива, уже освобожденный советскими войсками. При этом он едва не убил Фердинанда, пытавшегося помешать побегу. Так или иначе, Каспарас оглушил немца и прихватил его с собой. А ведь мог убить, потому что другого выхода у него не было. Во имя детей он вынужден поступать жестоко.

Непреклонная прямота характера и отцовская одержимость заставляют Каспараса невольно причинять боль и другим людям. Не буду подробно рассказывать о чрезвычайно сложных отношениях, установившихся у Каспараса с братом-близнецом Андрюсом и его женой Агне, у которых он поселился со своими малышами, когда переправился через залив. Скажу только, что в лице Агне мы тоже встречаемся с человеком сильных страстей, непреклонным в достижении цели. Однако предпосылки их поступков никак несоизмеримы.

Наиболее интересная особенность поведения Каспараса заключается в том, что судьба, точнее сказать — история, все время ставит его перед необходимостью жестокого выбора. Что же касается Агне, то она действует расчетливо и коварно, повинуясь отнюдь не историческим императивам, а лишь своим личным интересам. Ею движет сначала собственнический инстинкт, а затем оттеснившая все другие чувства непреодолимая женская страсть.

Нет сомнения, что вся эта ситуация стараниями Агне превратилась бы в любовный треугольник и братья стали бы соперниками, не появись здесь родственник Агне — деятель литовского националистического подполья — со своими подручными. Пришельцы тайком останавливаются в доме Андрюса на пути в Швецию, куда они рассчитывают удрать морем на моторной лодке.

Эта авантюра, как и многие другие сюжетные ситуации фильма, снова ставит Каспараса перед жестокой альтернативой. Кто-то из братьев должен сопровождать беглецов в качестве моториста. Решимость Каспараса непреклонна — он ни за что не поедет, тут его не страшат никакие угрозы. Но, если не он, значит — брат. Как же быть? Не видя другого выхода, Каспарас пытается силой отстоять

Андрюса, однако остается в одиночестве и терпит поражение. Результат — искалеченная рука. Он уже никогда не сможет рыбачить...

По существу, фильм на этом заканчивается, вернее, исчерпывается его драматическая коллизия: мирный человек, никому не желающий зла, то и дело вынужден во имя сохранения рода причинять страдания близким, прибегать к силе и жестокости. Обстоятельства все время диктуют Каспарасу свою волю, заставляя его действовать не так, как он хочет. Отсюда — его нарастающее ожесточение.

Чему же научили Каспараса многочисленные столкновения с досаждающими ему силами внешнего мира? Как оценивает он сам все с ним происходящее? Странная вещь — стоит нам задаться этим вопросом, как сильная фигура Каспараса внезапно начинает утрачивать в наших глазах свою первоначальную цельность.

В романе все его злоключения сопровождаются подспудным нравственным ростом, духовным приобщением к истории. Не то в фильме. Здесь чем дальше, тем больше мы убеждаемся в том, что активная жизнестойкость Каспараса сочетается в нем с непониманием собственной судьбы, даже с нежеланием ее понять. Яростно отражая от своих детей, от своего древнего рыбацкого рода все напасти жестокого мира, он понятен в своих ошибках. Но, не желая видеть в этом мире, где идет гигантская битва за будущее, ничего, кроме своих детей и своего рыбацкого рода, он становится еще и мелок.

Как же разрешают авторы фильма это противоречие центрального характера, сочетание в нем нравственной стойкости, с одной стороны, и узости общественного кругозора — с другой? На мой взгляд, финал картины в этом смысле сокрушителен.

Через десять лет после бурных событий конца войны мы видим Каспараса за стойкой придорожной забегаловки. Он наливает пиво и продает сигареты, а его близнецы — мальчик и девочка — помогают отцу обслуживать посетителей. Их тут немало. Однако лишь один из них заставит вдруг всполошиться и нас и Каспараса. Это его брат Андрюс. Да, он вернулся в родные края, но не из Швеции, а из Сибири, где отбывал заключение. Тогда, десять лет назад, пограничники сразу обнаружили их лодку.

Заключительный разговор двух братьев, как мне кажется, разом переводит и фильм и его центральный образ из разряда эпического в разряд беллетристический.

— Давай все забудем, Андрюс, давай будем жить.

Эту последнюю реплику Каспараса горько слышать не потому, что в ней звучит никак не свойственное ему смирение, а потому, что такая философия заставляет нас разочароваться в самой этой натуре. Значит, Каспарас так ничего и не понял. Значит, все испытания, выпавшие на его долю, так и не открыли ему глаза на мир. Значит, напрасны были все жертвы. Нет, почему же, возразит нам Каспарас из финального эпизода. Мы выжили — и Андрюс, и я, и дети. Мы и дальше сумеем прожить, пусть даже это будет благополучием у буфетной стойки...

Не знаю, как другие зрители, но я вдруг почувствовал себя обманутым в своих ожиданиях. Разве такой финал обещала мне вся череда прошедших передо мной событий? Разве в эту сторону развивалось действие? Разве таким обещал стать Каспарас? Почему к концу все пошло наперекос и трагедия нравственной силы оказалась всего лишь драмой мещанской ограниченности?

И тут я как читатель романа Э. Лива и как зритель фильма, сделанного по мотивам этого романа, сам оказываюсь перед жестоким выбором. Какой Каспарас — и как личность и как художественный образ — мне дороже: в книге или на экране? Такая альтернатива жестока потому, что в романе Каспарас, судя по всему, погибает. Ради спасения своих малышей он позволяет националистам увести себя (себя, а не Андрюса!) и, конечно, сведет с ними счеты при первой же возможности. Не такой он человек, чтобы примириться с насилием над собой и смолчать. Да, он неминуемо погибнет... И я закрываю роман, просветленный трагедией этого незаурядного человека,

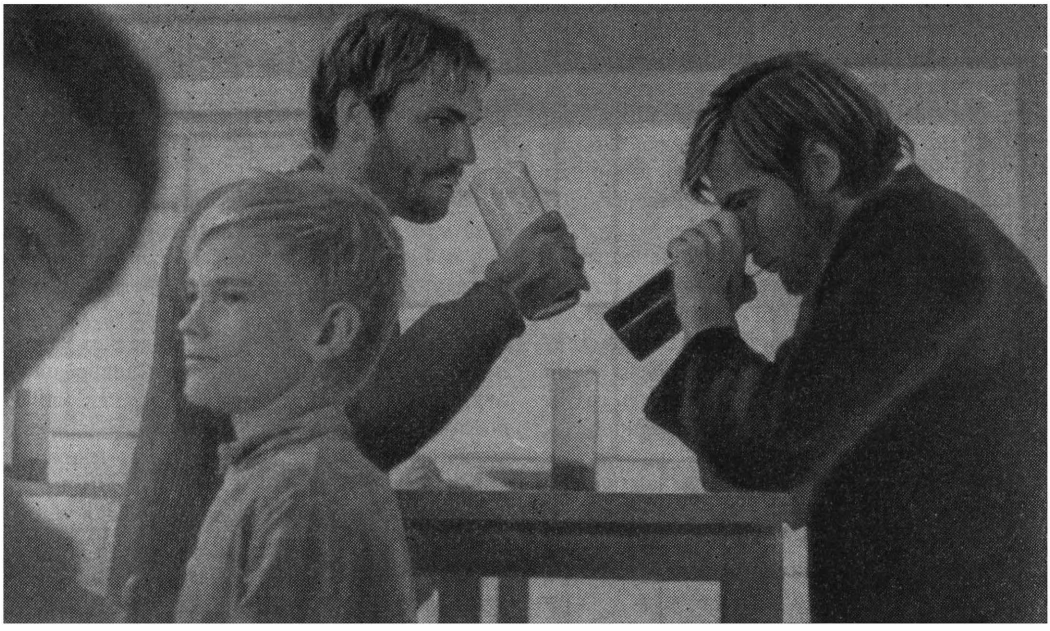
«Чувства»

восхищенный его эпической силой духа, его постоянной готовностью к борьбе.

Так, значит, скажут мне, вы ради высокой трагедии и эпического звучания голосуете за смерть героя? Если хотите — да! Потому что Каспарас — это тоже тот случай, когда на наши вопросы о сложности общественного бытия герой может ответить только своей жизнью. В фильме он выжил, но ушел от ответа. Вернее — упростил и ответ и самого себя до степени элементарного приспособленчества. Он выговорил себе жизнь ценою перевода в иной масштаб, в иной жанр, в иную нравственную категорию. Если в начале он — олицетворение человеческой гордости, то в конце его устами говорят покорность и терпение. Если в начале он — личность, то в конце — жертва обстоятельств. Разумеется, жизнь знает и такие превращения. Но их показ в искусстве, по-видимому, требует иного эмоционального климата, иной интонации, иной образной логики.

Все это предопределило неудачу фильма, то что он не вызвал ответного движения в зрителях. Объяснений тому можно найти еще достаточно. Возможно, что ему не хватало кинематографической динамики, монтажной выразительности. Сказалась несколько театральная манера развития действия в сочетании с режиссерской робостью постановщиков-дебютантов (для них, в прошлом документалистов, авторов интересной работы «Время идет по городу», это был первый художественный фильм). Сказалось, конечно, и неинтересное исполнение женских ролей и прежде всего роли Агне. Но главное все же в том, что заданная в начале картины эмоциональная и историческая перспектива впоследствии оказалась смазанной.

А между тем фильм поначалу обещал многое — недаром Р. Адомайтис, И. Будрайтис, Б. Бабкаускас, В. Паукште, А. Масюлис добились того, что почти каждый поворот непрерывно меняющейся на экране сюжетной и психологической ситуации вносит что-то



«Чувства». Каспарас — Р. Адомайтис, Андрюс — И. Будрайтис

новое в показанные нам человеческие отношения. Актерам было что играть, и они не упустили этой возможности. Особенно полно раскрылся здесь (даже вопреки спутанной диалектике характера) исполнитель роли Каспараса Р. Адомайтис, которого все мы запомнили со времен «Никто не хотел умирать», где он играл Донатаса.

Тем более жаль, что с «Чувствами» получилось не все ладно. В принципе у этой картины были все данные, чтобы, наряду с «Лестницей в небо», продолжить ту линию литовского кинематографа, начало которой положил В. Жалакявичюс двумя своими известными постановками. Эту линию отличают самобытные характеры, сильные страсти, социальная природа драматизма. И еще одно качество — очень важное, которое роднит лучшие литовские фильмы с современным литовским романом. И здесь и там всегда в центре повествования стоит не просто главный персонаж, не просто герой, а л и ч н о с т ь.

О том, что представляет собой этот общественный феномен, уже созданы и еще будут написаны горы книг. Я же хочу быть кратким. Личность — это, говоря словами Герцена, отражение истории в человеке, который случайно попался ей на дороге. Литовский роман предлагает нам целую серию таких отражений, преимущественно остросовременных и психологически весьма подробно разработанных. И в этом его значение. Остается надеяться, что литовский кинематограф будет развиваться по этому же пути.

Я не случайно возвращаюсь к тому, с чего начал, — к современному литовскому роману, который стал «непрерывным событием» шестидесятых годов, «удивительным по той силе, с какой ставятся вопросы, и противоречивым по ответам». Я повторяю эту оценку, чтобы после всего сказанного посмотреть, что же может извлечь для себя литовский кинематограф из богатого опыта своей «старшей сестры» — литературы?

В самом деле, что? Фабульные хитросплетения, необычные сюжеты, интересные происшествия? Нет, вряд ли. Литовский роман вовсе не отличается событийной динамикой, изощренностью интриги, занимательной выдумкой. По типу повествования это в большинстве случаев душевная исповедь героя или детальная картина жизни его сознания. И здесь истинным событием может оказаться не самое явление внешней действительности, не самое происшествие, а их душевные следствия: сочетание чувств, переживаний, впечатлений. Это литература психологическая по преимуществу, очень внимательная к субъективной сфере бытия, порой добирающаяся до самой сокровенной информации о человеческих побуждениях.

Всем ли пришлась такая проза по вкусу? Отнюдь нет. Многим и сейчас ее форма кажется чужеродной. Недаром в литовской критике еще недавно шла бурная дискуссия о «внутреннем монологе», о его философских и литературных истоках, о его правомерности и органичности на местной почве. Судя по этой дискуссии, проблема «внутреннего монолога» грозила даже приобрести чрезмерную актуальность.

Как бы там ни было, такая повествовательная форма прочно утвердилась в литовской литературе и находит все больше сторонников как среди писателей, так и среди читателей. На первый взгляд такая ассоциативная интроспективная проза должна отпугивать от себя преобладанием умозрительного начала над зрительным. Но оказалось, что в ней была объективная потребность и что она очень сильна именно как литература раздумья, как тонкий инструмент психологического познания современника.

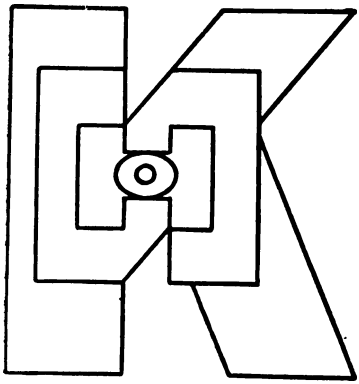
Поддаются ли такие особенности литовского романа переводу на кинематографический язык? Первое, что напрашивается: «Конечно, нет!» И действительно, кроме «Лестницы в небо», ни один прославленный литовский роман шестидесятых годов не стал достоянием экрана. Но не будем торопиться с выводами. Все тут не так просто. И очень может быть, что именно такая форма повествования в ближайшем будущем окажется самой «киногеничной».

Любопытно отметить, что противники «внутреннего монолога», характеризуя эту форму, не могут не прибегнуть к чисто кинематографическим уподоблениям. Вот как описывает литовский критик В. Кубилюс такой склад художественного мышления:

«Точка наблюдения, когда-то находившаяся над событиями, опустилась в сознание героя, замкнулась в пределах его чувств и ощущений... Переживание расщепляется на мельчайшие составные части, и каждая из них показывается крупным планом. Словно на замедленной киноленте, мы видим, как медленно протягивается рука к предмету, как завязывается ощущение, как набухает поток разноречивых чувств...»

Звучит и впрямь жутковато, но ведь критик, по-видимому, к тому и стремился. А что, если отбросить все предубеждения и взглянуть на возможность экранизации лучших литовских романов (стремясь к адекватной поэтике) — свежим глазом?

Самое драгоценное из того, что находит в литовской прозе читатель и, надо надеяться, найдет еще режиссер, а следовательно, и зритель — это напряженная ситуация нравственной самооценки. Экранизировать такую прозу трудно, но возможно. Я в этом убежден.



Глубокий экран

Глава
из книги

Григорий Козинцев

Пророки и клоуны

В мае 1957 года «Дон-Кихот» должен был быть показан на кинофестивале в Канне.

Международные соревнования фильмов были мне пока известны только по первому советскому кинофестивалю 1935 года. Приезжих было тогда сравнительно немного. Приятно было повстречаться в Москве с Жаном Ренуаром, увидеть новые работы Кинга Видора и Рене Клера. Андре Дебри — на его аппаратуре все мы снимали — был вместе с Пудовкиным, Эйзенштейном и Шумяцким в составе жюри. На банкете Довженко произносил вдохновенные речи о воспитательной роли экрана, а сосед по столу, внимательно выслушав Александра Петровича, утверждал, что сделка с фирмой, которую он представляет, особенно выгодна: пленку возможно закупить со льготами, получить кредиты. Эйзенштейн шутил на трех языках, приезжие удивляли москвичей непривычными для нашего обихода вечерними туалетами. Премии получили «Ленфильм» (за «Чапаева», «Юность Максима» и «Крестьян»), «Последний миллиардер» Рене Клера, Уолт Дисней.

Наша делегация уже была в Канне, я вылетел один. Впервые после многих лет мне предстояло побывать за границей. Самолет задержался из-за нелетной погоды в Варшаве, изменил курс — где-то сгустился туман, аэродромы не принимали. В Брюсселе пришлось пересесть на самолет другой компании.

Водитель такси включил счетчик. На пустынных улицах нескончаемой очередью стояли машины, оставленные у тротуара. Не было людей, и нельзя было заметить просветов между автомобилями: модели новые и давно устаревшие, дорогие и малолитражки стояли впритык, радиатор упирался в багажник следующей. Стада «фордов», «ситроенов», «кадиллаков», «рено», «бьюиков», «мерседесов» устроили привал на бульварах, окружили площади, захватили Париж. Не было конца и края этому сонному царству машин, как будто разом по всем предместьям и округам рванулись по сигналу тормоза, мгновенно заглохли тысячи моторов. Все то, что по самой своей природе связано с движением, стало. Ни одна машина не осмелилась нарушить приказа. Только такси, в котором я ехал, единственное исключение, подтверждающее правило, везло меня мимо табунов недвижимых машин, уткнувшихся в кафе, замерших, завернувших в подворотни.

Картина, проходившая перед глазами, которую я, несомненно, никогда не видел (не мог видеть!) в действительности — огромный, совершенно замерший город, — показалась мне чем-то знакомой. Смотря из окон такси, я не только удивлялся, но и узнавал. Где же я мог видеть все это? Разве я когда-нибудь путешествовал по таким местам?..

Да, конечно же, все это я уже видел.

Мне вспомнился первый приезд в Париж много лет назад. И не реальный Париж при-

шел мне на память, а его образ, который я увидел тогда на экране. Это тогда, десятилетия назад, молодой Рене Клер, озорничая кинотрюками, мгновенно умертвил движение, остановил жизнь города в фильме «Париж уснул». Тогда это казалось веселыми кадрами, шуткой, мелькнувшей на экране,— теперь стало реальностью. Ничего веселого не заключалось в необозримом скопище машин на гигантском пространстве вымершего города.

Стендаль описал романиста как человека с зеркалом, странствующего по дорогам. И кинематографист тащит это зеркало — глаз объектива. Включается мотор. Через годы и страны бежит по лентопротяжному механизму кинокамеры перфорированная целлулоидная лента. Что только не отражает ее светочувствительный слой — зеркало, вырастающее в экран?

И какие бывают странные связи отражения и реальности. Случается так, что сперва возникает отражение, а потом — через множество лет — становится отчетливым в жизни и то, что отразилось. Отражение здания, уже построенного (а то и уже разрушенного!) может появиться в зеркале искусства, когда в жизни только закладывают фундамент этой постройки. Все бывает.

Не думаю, чтобы в 1923 году Рене Клера занимало отношение машинного производства к духовной жизни общества. Пророчеством он тогда не занимался; занимался он своим делом — искусством. А чего только не примешивается к этому делу.

●

В Канн я приехал еще раз, через три года, как член жюри. Жорж Сименон тогда был нашим председателем, моим соседом по столу был Генри Миллер — автор «Тропика Рака».

Фестиваль 1960 года был примечателен грандиозными скандалами. К ним, видимо, готовились заранее: зрители принесли в сумочках и карманах смокингов полицейские свистки, хотелось не просто пошуметь, показать свое неодобрение, а оглушить, затюкать, устроить такой провал, чтобы и оправиться нельзя было. Общественное мнение Канна решило заявить о себе во весь голос. Уничтожению подлежали двое: Микеланджело Антониони и Федерико Феллини. Свистом и улюлюканием закончились просмотры «Приключения» и «Сладкой жизни».

Какое удовольствие доставило мне поднять руку за призы для этих фильмов.

На глазах Джульетты Мазины были слезы. Я видел ее не на экране, снятую крупным планом, а на балконе зрительного зала, она стояла возле ложи жюри и плакала, не согласно роли, а просто по житейским обстоятельствам, как горюет каждая женщина, когда, по ее мнению, несправедливо оскорбляют близкого человека. А вокруг топали ногами, шикали, выкрикивали оскорбительные слова. Под кошачий концерт раскланивался на сцене плотный человек с невеселым взглядом темных глаз. Вызывающе улыбаясь, глядя на осатанелых зрителей с выражением, как говорится по-русски, «накось выкуси», он отвешивал иронические поклоны и прижимал к груди Пальмовую ветвь.

На моих глазах в Канне происходил особый бунт: материал восстал против автора. По словам самого Феллини, он начал задумывать «Сладкую жизнь» именно здесь, на кинофестивалях. Теперь люди в зале, похожие, как родные братья, на людей на экране, вопили: «Непохоже. Нас оскорбляют...» Однако Феллини был менее всего разоблачителем. За невеселыми пороками и глупыми сенсациями ему чудилась возможность иной жизни. Искренность автора являлась очевидной: речь шла не только о других, но прежде всего о себе. Он не обличал, скорее исповедовался.

Необходимо оговориться, что понятие исповеди в современном мире стало уж очень обширным. Поэты самовыражаются в стотысячных тиражах. Простая женщина заходит в деревянную будку исповедальни, за ней деловитый священник с портфелем под мышкой, похожий на банковского клерка или адвоката, на несколько минут занавеска задергивается — грехи отпущены. Живописец в истерическом припадке швыряет краски на холст — это тоже относится к искренним признаниям. Одни из художников жаждут испо-

ведоваться на площади, рыдая и разрывая на груди рубаху, другие предпочитают запутанные символы, понятные лишь избранным.

Интонация исповеди Феллини ни на что не походила: ужас перед грядущей катастрофой сменялся ухватками профессора черной и белой магии; после задушевных слов следовало нагромождение аллегорий, в которых сам черт сломает ногу. В окошке исповедальни появлялось то лицо человека, охваченного отчаянием, то гримасничающая клоунская рожа.

●

Уже в конце прошлого столетия с гримасами случилось нечто странное, не свойственное клоунаде. Критики, писавшие об эксцентриках, заметили какую-то зловещую черту, появившуюся в их оглушительно веселых представлениях. Кажется, первым отметил такую черту Эмиль Золя, разбирая игру знаменитых комиков братьев Ганлон-Ли.

Все это касалось не только небольшого пространства цирковой арены или подмостков варьете. С Гоголя и Достоевского стали гулять в большом искусстве особые сочетания. Религиозные образы смешивались с шутовством, пародия с глубиной философии. Подле Ивана Карамазова оказался Смердяков, возле Ставрогина — капитан Лебядкин. Над императорской столицей уже давно вырос нос, наряженный в мундир, шитый золотом, и шляпу с плюмажем, а майор, у которого этот нос сбежал с лица, никак не мог его урезонить: нос и майор оказались в разных чинах. Именно этого человека, майора Ковалева, Белинский считал одной из самых жизненных, типических фигур в литературе.

Фраза, начатая в комической интонации, могла закончиться патетикой, даже слезами.

Все это появилось, разумеется, не на пустом месте. Достоевский сам упоминал Фальстафа и принца Галя, восхищался Сервантесом. Корни были еще более глубокими. М. Бахтин — один из самых интересных исследователей Достоевского — показал карнавальные мотивы в структуре его романов.

Какие только обобщения и переходы не появлялись в искусстве нашего века! У Александра Блока красноармейский отряд возглавлял Иисус Христос; Маяковский назвал свою пьесу «Мистерия-Буфф»; через десятилетия проходили у Пикассо во все более причудливых связях минотавр, клоун, замученная лошадь. Почти физически ощутимая боль, страдание, гнев превращались в симфониях Шостаковича в гротескные скерцо или пародийные пасторали; материалом композитора мог быть и пошлейший романс и какая-нибудь затрепанная полька. Я вспоминаю, с каким удовольствием Дмитрий Дмитриевич развивал в симфоническую тему песенку «Цыпленок жареный», сочиняя музыку для одного из наших фильмов.

Новое содержание иногда вызывало опять к жизни художественные формы и виды, считавшиеся давно отжившими свой век, вульгарными, не способными сколько-нибудь серьезно выразить действительность. Теперь эти виды и формы приобретали иной масштаб и смысл. Среди формообразований современной кинематографии особое место занимают картины Феллини. На экране начались ни на что не похожие зрелища.

Сам итальянский режиссер в одном из интервью очертил границы мира своей образности. Говоря о возможности постановки в США, он сказал, что Нью-Йорк представляется ему «отличной съемочной площадкой» для излюбленного им вида картин: «что-то среднее между кладбищем и мюзик-холлом».

В таком пространстве он и качался на трапеции, насвистывал цирковой галоп, провожая дорогих покойников, и жонглировал цветными мячиками, поглядывая на могилы.

Следует добавить, что площадь кладбища захватывала многое из того, что он несомненно любил, а цирк был многоаренным: такая труппа и такой зверинец не снились и Барнуму.

В конце монографии о Феллини, изданной Британским киноинститутом, восстановлен послужной список режиссера. В кино Феллини пришел в 1939 году. Первая его специальность — гэгмен — выдумщик трюков, пожалуй, так можно было бы перевести это слово. Однако гэг — особое понятие. По английско-

му словарю — не только актерская отсебятина, комический трюк, вызывающий смех, но и кляп, которым заткнут рот. Все эти оттенки и заключены в едином понятии. Речь идет о комедийном положении, опрокидывающем логику, невозможном в реальности и одновременно неопровержимо реальном на экране.

Отрицая жизненный смысл, гэг по-своему неоспоримо осмыслен.

На гэгах были основаны немые комические Мака Сеннета. У Бена Тюрпина — одного из премьеров Сеннета — косили глаза. На экране в его ферме гуляла косоглазая корова, и фары его автомобиля тоже косили.

Бандиты ворвались в салун. Команду «руки вверх!» выполнили не только посетители, но и часы, висевшие над стойкой; стрелки переместились с половины шестого на без десяти час.

В этих маленьких лентах вещи приобрели осмысленную жизнь, они совершали по-своему разумные поступки. Одновременно люди были лишены разума.

Чего только не случалось в комических! Из пушки стреляли по какой-то цели, но снаряд выбирал мишенью одного человека и летел прямо в него. Человек бежал от снаряда, но тот преследовал его по пятам. Человек сворачивал, и снаряд, изменив траекторию полета, не отставал. Человек бросался с берега в море, и снаряд вслед за ним нырял в воду.

В другой ленте, когда фотограф, приготовившись снимать семейство, произносил, чтобы занять ребенка, обычную фразу: «Смотри в объектив. Сейчас вылетит птичка!»—отец-охотник бросался к стене, схватывал висевшее ружье и открывал стрельбу по фотокамере.

Гэгом становились отношения, вывернутые наизнанку, перемещенные причина и следствие, вещь, использованная вопреки своему назначению, человек, приравненный к предмету. Реальность оборачивалась метафорой, метафора превращалась в действительность. Это был кляп, которым затыкали глотку логике.

Феллини проработал гэгменом на нескольких картинах, затем стал одним из сценаристов (пока еще не основным), ассистентом режиссера, потом, видимо, смог придумать столько гэгов, что их с излишком хватило на целый свой фильм. Это случилось почти через тринадцать лет.

Пришла война, фашизм, мир изменился до неузнаваемости. Можно ли было увидеть хотя бы отзвуки событий в «Белом шейхе» (1952)? На первый взгляд фильм не имел отношения к действительности. Фабула основывалась на нехитрой пародии на кинематографический быт: провинциалка, влюбленная по фотографиям в актера из фильма «Белый шейх», попала в столицу, на съемки. Белый шейх оказался глупым и пошлым комедиантом с ревнивой женой, а быт кино — бестолковой и нудной работой. Но Феллини снял карикатуру не только на съемки, но и на жизнь. Обыватели, похожие то на манекенов, то на умалишенных, казались еще более шаржированными, нежели герои экрана. Гэги определили не только потешные положения, но и весь ход фильма: город стал подмостками для бурлеска в духе братьев Маркс. Под бравурные мотивы Нино Рота (он стал постоянным композитором Феллини) переход границ между действительностью, сном и безумием совершался легко.

Сквозь бессмыслицу гэгов стала просвечивать бессмысленность жизненного порядка. Полицейские управления, погребенные под горами запутанных документов, тупые обывательские семьи, сумасшедшие дома, куда попадают нормальные люди, а психиатры не отличаются от своих пациентов... Уже в этом первом самостоятельном фильме Феллини показал свою страсть к устройству церемонных шествий и процессий в случаях ничуть не подходящих для торжеств. Из бедлама выходил целый парад: торжественно везли клетку сложной конструкции, за решетками уютно дымил сигарой виновник торжества — особенно опасный сумасшедший.

В труппе Феллини уже нашелся потешный эксцентрик: на окраинную улицу (без всякой связи с сюжетом) выходила, пританцовывая чарльстон, маленькая проститутка. Ночь напролет она готова глядеть, как местный бала-

ганщик глотает керосин и извергает изо рта огненные фонтаны. Ее звали — Кабирия, скоро она займет центральную арену цирка Феллини.

И тогда станет видным не только мюзик-холл, но и кладбище. В «Дороге» и «Ночах Кабирии» разговор о жизни пошел совсем иной. На экране показались неравенство, униженность, бесправие, духовное опустошение. Жестокий свет вырвал из тьмы глухие стены домов окраинных улиц, безрадостные, обезображенные лица. Но мрак существования смягчен тенью надежды, отблеском милосердия. Зверь Дзампано, плачущий после смерти замученной им дурочки, еле заметная улыбка на губах всеми обманутой проститутки Кабирии появились в кадрах Феллини как звенья той «всесвязующей цепи», без поисков которой, по словам Достоевского, не могло бы существовать человечество.

Мотив очищения страданием отчетлив, но отчетлива и балаганная эксцентрическая природа некоторых сцен и образов. Режиссер по-своему загримировал блаженную дурочку Джелсомину: у нее набеленное клоунское лицо и грубо обведенные черным глаза. Клоуны, фокусники, зазывалы врывались в действие, давали всему свой ритм и тон.

Религиозная тема получила особое обличье. Вспоминается старинное предание о жонглере, принесшем в дар Мадонне все, чем он обладал: свое ремесло. Нищий комедиант смиренно кувыркался и подбрасывал шарики у статуи святой девы, вкладывая в работу всю свою простодушную веру. Но наивность народных святых и бесхитростного ремесла жонглера давно исчезли. На Всемирной Брюссельской выставке в павильоне Ватикана показывали скульптуру Христа из консервных банок, а в Музее современного искусства Гугенхеймов в Нью-Йорке можно увидеть распятие, трактованное как свежевание мяса. Какие дары может принести таким святым жонглер наших дней?

Кинематографисты Европы, задумывающиеся над судьбой веры, любят балаганные персонажи и положения. В «Седьмой печати» Ингмара Бергмана легенда о рыцаре, играющем в шахматы со смертью, сопровождается историей бродячего скомороха. В его же фильме «Лицо» шведские обыватели прошлого века понимают на опыте отношений с заезжим престидижатором, что с судьбой шутки плохи. Клоун — частый гость на экране Бергмана. Искусство, приносящее радость людям, появляется в современной, часто безрадостной и жестокой образности именно в таком обличье.

В какие только ракурсы не ставит религиозную тему Буньюэль. Классическая планировка «Тайной вечери» использована в «Виридиане» для оргии бродяг, решивших под конец пирушки изнасиловать ту самую монахиню, которая полюбила их сестринской любовью. Типы Гойи вдвинуты в полотно Леонардо да Винчи. Что это — пародия или балаган, устроенный в храме?

В «Сладкой жизни» Феллини придумал гэг с Христом Спасителем, парящим над Римом. Статую, подвязанную на тросах, перевозит вертолет, в кабине репортер и фотограф из бульварной газеты перемигиваются с неба с девицами, загорающими на крыше небоскреба.

●

Мне хотелось бы задуматься над постоянством и последовательностью больших художников, с какими они разрабатывают свои излюбленные положения.

Если теперь посмотреть первые ленты Чарли Чаплина, то трудно не поразиться сходству клоунад, снятых еще на заре кино, с его зрелыми работами. Одинаковые мотивы развивались, проходили через десятилетия. Трюк доводился до философского обобщения, нелепая потасовка становилась трагикомедией. В старой комической «День развлечений» немного смысла: семейство отправлялось на автомобиле к пристани, чтобы провести на пароходе воскресный отдых. Комизм возникал лишь от единственного положения: неустойчивости. От поворотов заводной ручки автомобиль сотрясался, люди не могли в нем усидеть. Наконец, мотор заработал, машину начало трясти, тряслись люди в кузове, все вибрировало, дрожь усиливалась, всеми овла-

девала какая-то пляска святого Витта. Разваливающийся от тряски автомобиль сменялся шатающейся палубой. Пассажиров швыряло из стороны в сторону, никто не был в состоянии удержать равновесие. Качка выматывала душу, выворачивала внутренности, люди чудом не летели за борт.

В другой комической Чарли не мог попасть в ритм движения эскалатора: он топтался на месте, напрягал все усилия, чтобы удержаться на убегающих из-под ног ступеньках.

Мотив уходящей из-под ног земли, скольжения, качки существует во многих его лентах. В «Золотой лихорадке» качнулся дом, где устроились золотоискатели. Оказалось, что жилище висело над пропастью. Его удерживала прогнившая веревка. Комната качалась, падала на бок, люди валились, кувыркались, им не за что было уцепиться. Удержаться было нельзя. Земли под ногами не было.

А землей — глобусом — в «Диктаторе» играл, как мячом, сумасшедший: он подкидывал земной шар и ловил, отбивал его своим задом, крутил на пальце.

Уже в «Белом шейхе» Феллини одолевает образ одиноких качелей. Любимый артист предстает перед провинциалкой качающимся на качелях на головокружительной высоте. Как удалось их привязать к верхушкам деревьев? И почему в фарсе нужен сказочный образ человека в атласных одеждах, раскачивающегося под самым небом? Вероятно, чтобы потом показать его на земле обрюзгшим мужчиной в дешевом маскарадном наряде.

Качели взлетят над гигантским плакатом, где изображена Анита Экберг с полуобнаженным бюстом («Искушение святого Антония») — не то прозаическая реклама молока, не то вавилонская блудница, идол похоти. Они закачаются над сказочным лесом детства («Джульетта и духи»). Качели будут различными: цирковой трапецией и великолепно разукрашенной скамейкой.

Мне чудятся эти же качели — взлет под небо и падение — и в рассказе режиссера о своих работах: кладбище и мюзик-холл, о которых я уже упоминал; «нечто среднее между бессвязным психоаналитическим сеансом и беспорядочным судом над собственной совестью» («$8^1/_2$»).

Прошлое художников оживает на экране. Многое можно понять в искусстве Ингмара Бергмана, узнав, что он сын пастора, выросший в строгости религиозного послушания. Феллини в интервью по Бельгийскому телевидению рассказал о своем детстве: средневековая дисциплина в духовной школе, наказания— стоять на коленях на рассыпанных на полу бобах, длинные темные коридоры, мерцание маленькой тусклой лампы, бормотание дежурного наставника, «атмосфера похорон».

Однако рассказал все это не скандинавский художник, а Феллини, и, говоря о священниках — своих учителях, он добавляет: «они принадлежали к ордену «Чистейших» и носили маленький белый воротничок, именно такой я надел Аните Экберг в «Сладкой жизни».

Восьмилетнему Федерико однажды удалось удрать из школы. На городской площади он увидел цирк-шапито. Мальчик пробрался внутрь: качалась трапеция, прекрасная девочка зашивала на себе трико, старый клоун дрессировал зебру. «Во всем было что-то мне родное».

Каким же представляется самому Феллини его экран? «Помесь истинного волшебства и мюзик-холльного фокусника, — раскачивается он между полюсами, — уличного зазывалы, продающего галстуки, и священника на кафедре».

●

Началу такого карнавала предшествовал в итальянском кино мировой успех картин, сила которых состояла в совершенной обыденности людей — их облика и характеров, бедности их платьев, скудности обстановки их жизни. «Рим — открытый город», «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды» открыли мир военной и послевоенной Италии, еще не показанные в кино конфликты, характеры, пейзажи. Прекрасные художники Чезаре Дзаваттини, Роберто Росселлини, Де Сика и целая школа кинематографистов—режиссеров, писателей, актеров—оказала влияние на кино многих стран.

А затем случилось так, как, к сожалению, часто бывает. Место, где нашлось золото, разбили на участки, образовались компании, выработалась технология, в дело пошли машины. А золота больше не было. Шла пустая порода.

Реальность, подлинная жизнь, открытая новаторами, подменилась у эпигонов способом обработки: стилизацией. Тут, пожалуй, нашлось что-то новое. До этого умели стилизовать кадры под гравюры XVIII столетия, под «конец века» или под экспрессионистов, теперь научились стилизовать «под правду». Обшарпанные стенки, кухня, проходные комнаты, белье, развешанное на веревке, оказались по-своему выигрышной декорацией, безработица — удобная завязка фабулы; пошли сентиментальные истории бедняков, помогающих друг другу, красоток бесприданниц, лишенных возможности поспать с любимым из-за жилищного кризиса. И стали сходить с конвейера добренькие характеры, незлобливый юмор, тихие переборы гитары, простенькая песня — лейтмотив фильма. Жизненное выродилось в жизнеподобное, характеры — в амплуа, способ открыть действительность превратился в штамп, чуждый жизни. Жизнь за эти годы стала иной, образовались новые, еще более непримиримые противоречия, извилистые переходы, неожиданные тупики. Все усложнилось, запуталось.

И тогда из мешанины идей и путаницы чувств Европы середины века выскочили на экран маски Феллини, забушевал мюзик-холл его призраков. Полностью представление было показано в «$8^1/_2$», но отдельные гэги были готовы уже давно.

●

Когда задумываешься над искусством новаторов, то часто находишь в их, казалось бы, ни на что не похожей образности продолжение труда других художников. То, что пробовали когда-то одни, вдруг оживает у других, загорается новыми красками, набирает силу. Дело, конечно, не в заимствовании. Нередко продолжатель и не слышал ничего о человеке, мысли и чувства которого он подхватил, продолжил по-своему. Многое заключено в самом воздухе времени; зреют процессы, не чувствовать которые может только человек со слоновой кожей.

Бездумная простота существования, незыблемость мира, созданного коммерческой кинематографией, убеждавшей зрителя в том, что ровно ничего сложного в действительности нет, разрушена уже многими кинематографистами. Мысли о жизни стали на экране сложными, полными тревоги. Тревожную мысль стали пробовать выразить и даже изобразить в кино во всей ее непосредственности. Драматургия событий постепенно заменялась прерывистым ходом воспоминаний, связью ассоциаций. Появились «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Расёмон» Акиры Куросавы, «Земляничная поляна» Ингмара Бергмана, наконец, фильмы Алена Рене.

До всех этих режиссеров над тем же думал Эйзенштейн, работая над сценарием «Американской трагедии» по Драйзеру. Он первым хотел сделать «внутренний монолог» структурой фильма. И он был первым, кто сразу же связал такие опыты с литературой, казалось бы, по самому ее существу не имеющей ничего общего с действенным зрелищным искусством.

«Только киностихии доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека,— писал Сергей Михайлович.— Или уж если литературе, то только литературе, вышедшей за пределы своих ортодоксальных ограничений... Недаром, встретившись со мной в Париже, Джойс так интенсивно интересовался моими планами в отношении «внутреннего киномонолога» гораздо более необъятных возможностей, чем литературный... Ибо только тонфильм способен реконструировать все фазы и всю специфику хода мысли».

В 1932 году Эйзенштейн писал, вспоминая замысел сценария «Американской трагедии»:

«Что это были за чудные наброски монтажных листов!

Как мысль, они то шли зрительными образами, со звуками, синхронными или асинхронными,

то как звучания, бесформенные или звукообразные: предметно-изобразительными звуками...

то вдруг чеканкой интеллектуально формулируемых слов — «интеллектуально» и бесстрастно так и произносимых с черной пленкой, бегущей безобразной зрительности...

то страстной бессвязной речью, одними существительными или одними глаголами; то междометиями, с зигзагами беспредметных фигур, синхронно мчащихся с ними...

то бежали зрительные образы при полной тишине,

то включались полифонией звуки,

то полифонией образы».

Подумать только, что об Эйзенштейне приходится иногда слышать, что его кинематография — вчерашний день, немое кино!

●

В последних своих фильмах Феллини разрушил решительнее других режиссеров драматургию последовательных событий, заменил сценарий импровизацией, сдвинул со своих мест и перемешал настоящее и прошлое, существующее и выдуманное. Он последовательно вытеснил многих героев одним-единственным — самим автором.

По-видимому, и критики и сам режиссер, говорящие о значении психоанализа в его картинах, правы. Я не берусь во всем этом разбираться. К Феллини я пристрастен, искусство его я люблю за совсем другие свойства.

Черты, о которых пойдет речь, казалось бы, глубоко национальны, но подобные же им в своих формах есть и у других народов. Феллини, как мне кажется, вероятно, об этом и не думая, продолжил старинные традиции. И даже его борьба с неореализмом заставляет вспомнить давние дела — эстетический спор двухсотлетней давности.

Исторические параллели всегда относительны: время идет, характер конфликтов меняется, но иногда антагонизм тех же явлений открывается и в других эпохах.

Борьба Гольдони и Гоцци в итальянском театре середины XVIII века привлекала к себе внимание многих художников, стала как бы знаком схватки противоположных театральных систем. Пьесы Гольдони завоевали сцену: эстетика Просвещения с ее обращением к повседневности и рационализмом побеждала. В ход пошли бытовые морализирующие пьесы, вытеснившие с подмостков народный театр масок и импровизации, комедию дель арте. Тогда, вступаясь за это искусство, которое он считал «гордостью Италии», написал свои «сказки для театра» (фьябы) Карло Гоцци.

Меня интересуют теперь не романтические изображения автора — венецианского аристократа, жившего почти взаперти в развалившемся дворце, общавшегося лишь с комедиантами, и не его политические пристрастия. Гоцци противопоставил семейно-бытовому театру Гольдони фантастическую причудливость буффонады, мотивы волшебства, переплетенные с пародийными, черты трагические и рядом сатирические, свободу импровизации. Победила стихия трагикомической сказки: зрители отвернулись от театра, основанного на внешней жизнеподобности, литературном качестве.

Срок победы был недолгим. Фьябы сошли с итальянской сцены; умерли последние комедианты, игравшие в масках.

Но в следующем столетии немецкие романтики вдохновились искусством Гоцци, казалось бы, таким непрочным, связанным лишь с Венецией своего времени. Под его влиянием Гофман написал «Принцессу Брамбиллу». Тик перевел его пьесы. Художественные идеи венецианского сказочника повлияли и на французских романтиков. Историки театра и литературы со все более возрастающим интересом стали заниматься его творчеством.

И, наконец, в канун первой мировой войны зачинатель переворота в современном театре Мейерхольд сделал знаменем своей борьбы со сценическим натурализмом «Любовь к трем апельсинам» Гоцци; после революции Вахтангов поставил другую его сказку — «Принцессу Турандот», спектакль оказал огромное влияние на мировой театр.

В статье Мейерхольда «Балаган» можно найти начала многого, что видишь сегодня на сцене. В 1912 году Мейерхольд уже писал об

«очуждении», которое позже станет основой эстетики Брехта. Центральное место статьи — понятие маски. По мнению Мейерхольда, автор не исчезает бесследно за фигурами действующих лиц, у героев и автора особые отношения: «Дон Жуан для Мольера — лишь носитель масок. Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство Кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, душившую самого автора...»

«Нарядный балаган» — обозвал мейерхольдовскую постановку «Дон Жуана» А. Бенуа. Мейерхольд ответил, что это лучший комплимент, о котором только могли мечтать художник (А. Головин) и режиссер. Само слово «балаган», кажущееся Бенуа бранным, Мейерхольд писал с большой буквы.

В статье есть место, касающееся непосредственно экрана. «Теперь, когда царит кинематограф, нам только кажется, что Балагана нет. Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму».

Кино — «это помесь истинного волшебника и мюзик-холльного фокусника»,— утверждает Феллини.

«Арлекин — придурковатый простак, слуга — пройдоха...— написал Мейерхольд.— Но смотрите, что скрывает под собой его маска? Арлекин — могущественный маг, чародей и волшебник...»

Если посмотреть эскизы художников, работавших с Мейерхольдом, а позже с Вахтанговым, Таировым, таких, как Сапунов («Шарф Коломбины», «Балаганчик»), Якулов («Принцесса Брамбилла»), Нивинский («Принцесса Турандот»), нетрудно увидеть трагикомический маскарад, похожий на будущие кадры Феллини.

Почему же фьябы Гоцци вызвали интерес русских режиссеров? Только ли оттого, что тех очаровали прелести ушедших театральных эпох, как писалось в старых статьях? Или, может быть, потому, что они, эти режиссеры, были повинны в эстетстве, бегстве от реальности, как пробовали убедить уже более поздние учебники?

А не вернее ли предположить, что они искали способ передать какие-то стороны жизни, не поддающиеся простому копированию? Лица, похожие на личины, появились в самой жизни, отношения стали призрачными, какие-то старые драмы вызывали смех, а иной фарс оборачивался трагедией. Русское искусство не боялось таких переходов и сдвигов. То ли еще виделось в гоголевской «грозной вьюге вдохновения», в масках, проносившихся в блоковской метели. Гоцци у нас было легко ожить, потому что никогда не умирал Гоголь и уже высмеивались мистики в «Балаганчике» Блока. Только наш маскарад шумел не на южной площади, маски обычно возникали в стуже, от которой леденела кровь, в жестоком снежном вихре. У этого маскарада были свои, особые, ни на что не похожие черты.

●

Я вспомнил обо всем этом, прочтя аннотацию моей книги о Шекспире, вышедшей в 1966 году в США. «Подход господина Козинцева к Шекспиру основан на близком знакомстве с самыми последними исканиями в литературе и театре,— напечатано на ее суперобложке.— Ему хорошо известны Ионеско, Бекетт и другие представители театра абсурда».

Авторы эти мне действительно знакомы. Но куда более знакомы мне столкновение трагического и гротескного у Гоголя и Достоевского, опыты Мейерхольда, сплав реальности и фантастики в искусстве 20-х годов.

Мир нашей культуры огромен, издавна живет в нем и такая образность. И то, что обрывалось, не кончало этим своего существования. «Мастер и Маргарита», недавно опубликованный и давно написанный роман М. Булгакова, оказался не только не устарелым, но вызвал огромный интерес.

●

Феллини, когда я познакомился с ним в Канне (после «Ночей Кабирии»), выглядел замкнутым, хмурым. В глубине его темных глаз затаилось, как мне показалось, что-то недоброе. Джульетта Мазина рядом с ним вы-

глядела миниатюрной, хрупкой. Через несколько лет мы повстречались в Риме в маленьком ресторане во дворе киностудии. Феллини монтировал свой новый фильм. В комнату вошел Энтони Куин (игравший Дзампано в «Дороге»); актер и режиссер неожиданно встретились, они хохотали, резвились, как мальчишки, ласково трепали друг друга по щекам. Феллини был оживленным, легким, приветливым. К моему удивлению, он любезно согласился показать мне несколько еще не законченных частей «Джульетты и духов». Некоторые кадры были еще без звука, мелькали проклейки. Режиссеры редко показывают свои работы в таком виде.

На экране маленького просмотрового зала я увидел не «комплексы» и «вытесненные желания», а «нарядный балаган», трагикомедию масок. Особенно поразил меня детский маскарад: девочка в белом платьице среди трепещущих язычков бутафорского пламени, представление, куда врывались злые маски в монашеских рясах, но добрый бородатый дедушка — дедушка каждого ребенка — побеждал темные видения, он удирал с цирковой акробаткой — любимицей всех детей — на самолете, бамбуковой этажерке — детстве нашего века, а дрессированные лошадки, украшенные нарядными страусовыми перьями, описывали в честь влюбленных круги на арене. В кадрах было ощущение детского счастья, незамутненная ясность взгляда на мир, на зеленую траву, лес, небо, упоение яркостью красок, игрою нарушенных масштабов. А потом взрослые люди в личинах открывали парад притворства: церемонные шествия обессмысленной жизни, церемонный ритуал общества, где люди — манекены для нарядов и шляп, отношения — фигуры кадрили, где все стало сложным и запутанным, потому что внутри — пустота.

Вовсе не гнет подсознания я находил в этом ослепительном калейдоскопе, где перекатывались, распадались и собирались узорами осколки реальности. На экране бушевала во всю свою площадную итальянскую силу фьяба — трагическая и пародийная, сочиненная *для экрана. Каким-то чудом соединились* новые Гоцци и Мельес и задали такое представление. И разве Феллини был виновен в том, что мир предстал в его фильме раздробленным? Не зеркало искусства исказило какие-то стороны жизни, они были искажены самой реальностью. На экране гуляли призраки, потому что человеческие отношения в мире, показанном режиссером, стали призрачными. Но сам режиссер вряд ли верил в духов. Уж больно яркими цветами он их намалевал. Нет, не тень профессора-психоаналитика виделась мне за этим представлением, а тень горбатого и носатого Пульчинеллы...

Даже в искусство Антониони, чуждого всему театральному, тоже ворвались маски. «Блоу ап» и начинается и заканчивается карнавальными личинами. Мимы — компания молодежи с набеленными клоунскими лицами — вбегают в конце фильма на теннисную площадку. Они занимают положенные по правилам игры места, и начинается партия: есть бег по утоптанной земле, замахи рук и движения, которыми посылают и отбивают мяч, но ни ракеток, ни мяча нет. Это лишь призрак игры. Сцена является одним из тех странных обобщений современных явлений, о которых уже шла речь.

●

1964 год был для меня временем нелегких экзаменов. Мы с Черкасовым были первыми советскими кинематографистами, приехавшими после войны в Испанию. До своей родины моему Росинанту пришлось долго скакать, он побывал во многих странах, а вот до дома добрался лишь через семь лет.

Все здесь было мне непривычным. Сан-Себастьян я знал только по описаниям Хемингуэя. Потом вспомнились мне и другие авторы. У входа в театр Виктории-Евгении, где показывали фестивальные фильмы, прогуливались жандармы в черных лакированных треуголках. Их я знал по стихам Лорки.

Человек с безукоризненным пробором, одетый в чересчур модный фрак, вышел перед экраном.

— Советский Союз,— объявил он,— показывает...

Зал затих. Послышалась музыка Кара Караева. Субтитры были на этот раз испанские. Однако дело было не в одном лишь переводе текста. Мне уже не раз приходилось замечать, что фильм меняется не только от восприятия зала, но и от пейзажа страны, где идет просмотр. Я смотрел какой-то новый, еще неизвестный мне вариант. Многие сцены приобретали другой характер.

Дон-Кихот сбил замок с клетки: лев открыл глаза.

— Что, мой благородный друг? — спросил его рыцарь.— Одиноко тебе в Испании?

Василий Цезаревич из ленинградского зоопарка мотнул гривой, зарычал.

— Спасибо, спасибо,— вежливо ответил идальго словами Шварца,— теперь я совсем поправился. Но я много раздумывал, пока хворал. Школьник, решая задачу, делает множество ошибок. Напишет, сотрет, опять напишет, пока наконец не получит правильный ответ. Так я и совершал подвиги. Главное — не отказываться, не нарушать рыцарских законов, не забиваться в угол трусливо...

Шли по нищей стране узники в цепях, злобный духовник (в одежде, которую здесь можно было встретить на каждом шагу) обличал рыцаря, ищущего справедливости, надменный герцогский двор издевался над ним. Два знаменитых всадника скакали по дорогам и горам.

— Свобода, свобода — вот величайший дар, посланный нам небом! — выкрикивал в зал русские слова герой Сервантеса.— Ради свободы можно и должно рискнуть самой жизнью, а рабство и плен — худшее из несчастий...

Здесь были свои обычаи. Когда после премьеры мы с Черкасовым спускались по лестнице, заиграли дудки, ударили барабаны; юноши-баски выстроились у перил, подняли над нашими головами шпаги. Почему-то мне вспомнился заголовок статьи о нашем фильме в «Фигаро» — «Сервантес-марксист».

В соборе святой Марии была назначена месса в честь кино.

Барочные скульптуры внутри церкви — смуглые богородицы в белых парадных одеяниях и черных кружевах; святые, искривленные в судорогах, в париках из настоящих волос, с кровоточащими ранами на теле; Христос, вознесшийся над бешеными языками пламени,— казались мне участниками пышного и зловещего представления, где по ходу пьесы сдирают живьем кожу с артистов и призывают к смирению, облачившись в парчу и бархат.

Священник Луис Перо, член жюри кинофестиваля, прервал мои размышления. Он успел переодеться: на нем был наряд доминиканца XIII века, именно такой, какой можно увидеть на полотнах Сурбарана. Неторопливой походкой он подошел к микрофону.

— Иисус Христос,— негромко и мягко сказал он,— в числе своих милостей даровал нам и кино. Сан-Себастьян стоит на море, и жизнь этого места некогда зависела от рыбацкого промысла. Святой Педро, покровитель города, благословил рыбаков на щедрый улов. Закиньте же и вы,— обратился он к «звездам», продюсерам и журналистам,— свои сети в человеческие души, и благословит вас господь на добрую добычу.

Несмотря на спорность трактовки происхождения кино смысл речи пришелся мне по душе.

Незадолго до показа «Дон-Кихота» испанцам я стоял за кулисами кинотеатра «Одеон» на Лейстер-сквер в Лондоне: Британский киноинститут впервые показывал нашего «Гамлета», праздновалось четырехсотлетие Шекспира. Мне полагалось произнести небольшую речь в честь юбилея. Я услышал свою фамилию, произнесенную директором института Джеймсом Куином где-то вдалеке, и, глотнув воздух, двинулся неверными шагами к выходу на эстраду. Прожектора ослепили меня, разом открылось огромное черное пространство, где англичане собрались, чтобы посмотреть «Гамлета», снятого в СССР.

Об этой постановке я уже написал в другой книге — «Наш современник Вильям Шекспир». Здесь мне только хотелось бы привести из нее последнюю фразу:

«Гамлет — для меня сочинение, где заключено все, что я любил в искусстве в течение

жизни, к чему стремился с детства, еще бессознательно,— и формы выражения, и чувства, и мысли (их я понял уже куда позже); от бродячих комедиантов до темы человека и времени. В этом фильме я оказался в кругу всех своих старых товарищей и учителей: со мной первые любимые клоуны Фернандес и Фрико и дорогой друг Юрий Тынянов.

Всем и всему есть место в тени Шекспира».

●

Когда меня приглашают заниматься с молодыми режиссерами и говорят: «Передайте, пожалуйста, ваш опыт»,—я чувствую себя неловко. Не вернее ли сказать: «Поделитесь, пожалуйста, сомнениями»? Начиная новую работу, чувствуешь недостаточность того, что знаешь, умеешь, необходимость трудиться по-иному.

Вот почему страницы переходили в кадры, а кадры в записи. И теперь — время перейти к другой работе.

Очень старый человек занимает сейчас мое внимание. Люди обожествили его, и он поверил в свою непогрешимость.

Мне хотелось бы начать его историю так: люди покидают свои жилища, они отправляются в дальний путь, они берут с собой детей, ковыляют калеки, бредут, нащупывая дорогу, слепцы. Пошел слух: бог покажется людям, а он может все объяснить, всех осчастливить, исцелить.

На высоком каменном балконе — над горами, замками, деревнями, озерами — появляется старый человек и его дочери. Король Лир делает еле заметное движение рукой, и государство меняет свои очертания: вбиваются в землю пограничные столбы, межи делят владения. Страну разрезают, как каравай хлеба. Король отдает первый ломоть — гору, замок, деревни, людей, стада, озеро — старшей наследнице...

Никто не понимает, что он совершил безумие. Никто, кроме одного человека. Этот человек — дурак, шут.

Главу о клоунах и пророках я продолжу на экране.

Пора начинать съемки.

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

В редакцию журнала «Искусство кино»

В шестом номере журнала «Искусство кино» за 1970 год была помещена статья Б. Рунина «Как преодолеваются предрассудки» о фильмах азербайджанских кинематографистов последнего времени.

Журнал «Искусство кино» неоднократно помещал на своих страницах материалы об азербайджанском кино, однако попытка поднять разговор, подводящий итог деятельности наших кинематографистов за достаточно большой отрезок времени, сделана впервые. На наш взгляд, статья Б. Рунина, как начало такого большого разговора, в целом верно отражает творческие процессы, происходящие в азербайджанском кинематографе.

Благодарим журнал за эту ценную для нас инициативу и надеемся, что и впредь деятельность национальных кинематографий будет оставаться в сфере главных интересов журнала.

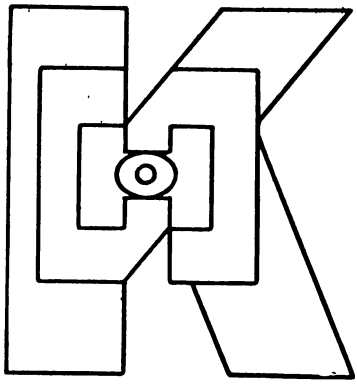
Президиум Союза кинематографистов Азербайджана

Экранные вести

По случаю 21-й годовщины образования Германской Демократической Республики в СССР состоялась Неделя фильмов студии ДЕФА.

В дни Недели фильмов ГДР московские зрители и зрители многих других городов Союза познакомились с картинами «Лицом к ветру» Хайнца Тиле, «На пути к Ленину» Гюнтера Райша, «Герой резерва» Вольфганга Людерера, «Мой нулевой час» Йоахима Хесслера и Юрека Бельера, «Смертельная ошибка» Конрада Петцольда и другими.

На пресс-конференции немецких кинематографистов, которая состоялась в Комитете по кинематографии при Совете Министров СССР, заместитель министра культуры ГДР Гюнтер Кляйн рассказал о новых фильмах Конрада Вольфа, Курта Метцига, Гюнтера Райша и других режиссеров. Принявший участие в пресс-конференции известный кинодокументалист Андре Торндайк поделился своими творческими планами: под художественным руководством авторов «Русского чуда» молодой режиссер Манфред Краузе будет работать над постановкой фильма «Красный скрипач». Это драматическая киноповесть о судьбе эстонского музыканта Эдуарда Сёрнуса, художника и революционера, по поручению Ленина организовавшего первые в Западной Европе концерты для рабочих. На пресс-конференции выступил также Манфред Краузе, бывший воспитанник ВГИКа.



Проблемы документалиста

Л. Кристи

В № 8 журнала «Искусство кино» за 1970 год опубликована статья Б. Добродеева и К. Славина «С точки зрения драматурга...», в которой авторы анализируют творческие и организационные проблемы современного документального и научно-популярного кино. Режиссер-документалист Леонид Михайлович Кристи продолжает разговор о насущных проблемах искусства кинопублицистики.

Будучи документалистом-практиком я воспринял статью Б. Добродеева и К. Славина «С точки зрения драматурга...» как злободневную потому, что она выдвигает требование глубокой, подлинной публицистичности и напоминает о высокой ответственности кинодокументалистов перед многомиллионным зрителем. Живя в годы бурных идеологических битв и крупных научно-технических сдвигов, кинодокументалист должен всегда находиться в круговороте важнейших событий современности, в мыслях и в творчестве быть вместе со своим народом, страной и партией.

Не следует, однако, думать, будто задача документалистов может ограничиться репортажем с места событий. При нынешнем развитии телевидения «право первой публикации» несомненно принадлежит тележурналисту. И никакой документальный фильм не может соперничать в оперативности с телевизионным репортажем. Горько ошибаются те, кто рассматривает свое творчество лишь как отклик на текущие события. Я считаю, что надо не «откликаться», а всегда жить интересами общества.

Только тогда художник, будь то сценарист или режиссер, сможет высказать свое суждение о событиях, суждение не поверхностное, а зрелое, обдуманное.

Часто спрашивают: каким сегодня должен быть документалист? Что характерно для его творческого лица, манеры работы, склада мастерства?

По-моему, документалист сегодня должен быть таким же, какими были публицисты с кинокамерой, создавшие первые советские документальные ленты в революционную эпоху великого Октября,— профессионально точным, пытливым, всегда стремящимся на передовую линию жизни. Такой способностью в высшей степени обладали Вертов, Ерофеев, Слуцкий и другие мастера советского документального кино. И главное — их работы были проникнуты революционным мироощущением. Требования, которые предъявляет нам наше время, стали еще многограннее и сложнее. Сейчас кинодокументалист должен знать больше, чем знают зрители, даже очень образованные. Только тогда он сможет эмоционально и интеллектуально влиять на огромные зрительские аудитории.

Нынешний зритель уже не тот, что был, скажем, десять и даже пять лет назад. Обогащенный огромной информацией, он не воспринимает дилетантских разговоров на ту или иную тему. Неглубокие, поверхностные произведения, в которых прописные истины выдаются за «открытия», настраивают его скептически с первых же кадров. К сожалению, подобных картин у нас еще много.

Так, к примеру, сегодня особого нашего внимания требует деревня. Задачи, поставленные партией и правительством в области развития сельского хозяйства, грандиозны и величественны. Как же в свете таких задач должен работать документалист именно сегодня? Ведь фильмы о сельском хозяйстве мы выпускали и в прошлом. И среди них были удачные. Однако сейчас жизнь деревни должна быть представлена на экране с бóльшим знанием дела, с более глубоким анализом экономических и социальных проблем и со всесторонним пониманием людей современного села.

Как бы хотелось чаще видеть такие картины, как, например, «В огне жизни» — о Кирилле Орловском. Здесь белорусские документалисты одержали победу в значительной степени потому, что очень точно выбрали героя. Но главное — они сумели собрать и так систематизировать документальный материал (старые кинокадры, фотографии, архивные документы), снять соратников Орловского, что широко известные факты звучат по-новому. Словом, авторы использовали все возможные средства, чтобы рассказать о сложном и нелегком жизненном пути человека, отдавшего всего себя служению революционным завоеваниям, строительству колхозной деревни.

Как и в любом искусстве, в документальном кино должно быть свое открытие. И в этом правы Б. Добродеев и К. Славин. Хочется лишь заметить, что в открытии этом участвует не только драматург, но и режиссер — тот человек, который воплощает замысел, ищет конкретное зримое выражение авторской мысли, ее экранный образ.

Всякое искусство, в том числе и искусство документального экрана, имеет свою собственную, только ему присущую манеру выражения мыслей и чувств, свою художественную неповторимость.

Документальное кино всесильно, когда оно становится своеобразной машиной времени, с помощью которой можно увидеть то, что обычный человек не видит; с его помощью можно из настоящего вернуться в прошлое и заглянуть в будущее, не только сопоставив одно с другим, но и дать импульс к раздумьям.

Документальный экран проявляет свои преимущества, когда мы знакомим зрителей с интересными людьми. Документалист должен помочь зрителю увидеть в них то, что не обнаруживается сразу, вскрыть существо их характеров.

К сожалению, мы чаще всего замечаем и показываем в человеке не его индивидуальность и неповторимость, а то, чем он похож на других. И если рассказываем о городе, то и в нем ищем общность с другими городами. Рассказываем о колхозе и опять выделяем то, чем он подобен соседям.

А зрители ждут другого. Они хотят знать, чем этот человек отличается от соседей и от них, зрителей. Какие достижения именно у этого колхоза. Зритель хочет увидеть на экране в первую очередь удивительное и неповторимое в судьбе человека. Хочет узнать, что же было сделано для того, чтобы этот город имел свои, только ему присущие характерные черты. Когда такой авторский подход обнаруживается в документальных лентах, они привлекают зрителя.

Я думаю, что самой острой для документалиста стала проблема: как сделать фильм интересным и увлекательным, как добиться неослабного внимания к нему самого широкого зрителя?

Конечно, у документального кино есть свои бесспорные достижения, но они *намного меньше* тех возможностей, которыми оно располагает в потенциале и которые до сих пор еще не раскрыты по-настоящему.

Чем это объясняется?

Причин много.

Но мне бы хотелось выделить здесь одну, на мой взгляд очень существенную.

Много лет мои товарищи и я отстаиваем мысль, что документальное кино не может развиваться изолированно от тех изменений в художественной жизни, которые произошли и происходят сегодня. Особенно — в связи с возмужанием телевидения.

Этой проблемы совсем не касались Б. Добродеев и К. Славин. На мой же взгляд, телевизионная документалистика вносит существенные коррективы в творчество кинодоку-

менталистов, заставляет их в отдельных случаях пересмотреть свои творческие позиции.

Я считаю нетерпимым расточительство творческих сил и денежных средств на два очень схожих по задачам и принципам направления художественного творчества, какими являются собственно документальное кино и документальное телевидение. Нет, к сожалению, продуманной системы их активного сотрудничества.

А вместе с тем ориентировка на телевидение значительно обогатила бы документальный кинематограф. Телевидение могло бы приблизить наши фильмы к многомиллионной аудитории. Здесь-то и была бы решена кардинальная проблема проката документальных фильмов. Мы, работники ЦСДФ, да и других киностудий, знаем, что документальные ленты, которые мы снимаем, плохо доходят до широкого зрителя. Еще бы — ведь количество зрителей в кинотеатрах ничтожно мало по сравнению с аудиторией телевизионной. И мы постепенно теряем «чувство зрителя».

Производство фильмов, к сожалению, в последние годы сложилось таким образом, что мы подчас думаем не столько о зрителе, сколько о тех, кто принимает картины.

За десятки лет работы на Центральной студии документальных фильмов я не могу припомнить, чтобы серьезно обсуждался вопрос о том, как зритель принял ту или иную нашу картину. Так постепенно притупляется чувство гражданской ответственности художника.

Для нас это генеральный вопрос, потому что в нем заключена оценка работы художника, актуальность его произведения, в нем — забота о развитии искусства.

К этим раздумьям меня приводит жизнь — лучший советчик любого художника.

Недавно я ездил (по просьбе Бюро кинопропаганды) в Сибирь со своей третьей картиной о В. И. Ленине — «Ленин. Документы, факты, воспоминания». Тридцать раз встречался я со зрителями, выносил на их суд свою работу. Это были самые разные люди — рабочие, солдаты, железнодорожники, ученые, студенты, школьники... Трудно описать волнение и радость, которые испытал я, вынося на широкое обсуждение свое детище. Здесь-то и начинаешь ощущать во всей полноте великую ответственность перед народом, оказавшим тебе, кинематографисту, свое доверие.

В телевидении совсем другая атмосфера.

Для телевидения снимаешь с ощущением, что завтра твой фильм предстанет перед миллионной аудиторией. Ведь послезавтра в Останкино придут горы писем, без перерыва будет звонить телефон и в редакции начнут поступать тысячи замечаний, предложений.

В этом отношении я, режиссер кино, завидую своим телевизионным коллегам. Они работают с чувством ежедневной, ежечасной ответственности перед миллионами людей. Такая связь со зрителями постоянно держит художника в состоянии волнения и поиска. На ТВ «дают» новости несколько раз в день оперативно, не всегда обращая внимание на филигранность их обработки. Мы же делаем «новости» целую неделю и хвастаемся при этом каким-то особым мастерством.

В результате наш журнал «Новости дня» теряет оперативность, а потому у зрителя пропадает к нему всякий интерес — ведь он уже прочитал об этих новостях в газетах, услышал о них по радио, увидел на телеэкране.

Вот почему я считаю, что Центральная студия документальных фильмов должна получить некий в хорошем смысле слова «лихорадящий», по-телевизионному беспокойный тонус творчества.

Я понимаю молодых кинематографистов, которые стремятся на телевидение, хотя условия работы там значительно сложнее и порой приходится совсем нелегко. Сознание значительности их труда окупает все.

Сейчас во ВГИКе в моей мастерской заканчивают курс обучения немало молодых людей, которые пойдут работать на телевидение. Я как руководитель мастерской знакомился с условиями работы в Останкино. На мой взгляд, там работа нуждается в большей, чем в кино, самостоятельности, в высокой требовательности — политической и творческой. Это в значительной степени происходит оттого, что в телевидении надо задачу решать оперативно, не прячась за чужие спины и головы.

Я думаю, что принципиальной разницы между «классическим» документальным фильмом и современным телевизионным не существует. Ставить водораздел между ними — смешно. Подлинное документальное искусство шире и выше понятий кинодокументалистики и теледокументалистики.

Конечно, соперничество есть. Но оно не замедляет движения искусства вперед. Чтобы не было этого соперничества, нужно избегать дублирования кинематографом и телевидением друг друга.

Я хочу сказать, что кинематограф и телевидение не будут соперничать, если каждый вид искусства будет оригинальным, самобытным.

Если я иду смотреть актера, то не хочу его путать с человеком из толпы. Если я смотрю документ, мне не нужна самая высокохудожественная подделка под документ на экране.

Документальное кино дорого мне неповторимостью, тем, что «э т о» не способен изобразить ни один актер мира.

Когда я делал картину «Лейтенант Шмидт», я не имел никаких киноматериалов. Но в моих руках была фотография Шмидта, сделанная за два дня до его казни. Она превосходит по своей выразительности любые игровые кадры о жизни этого замечательного человека.

Опыт показывает, что принципиальной разницы между кинодокументалистикой и теледокументалистикой нет. Когда зритель встречается с настоящим документальным искусством, он теряет ощущение всякого экрана, целиком уходя в атмосферу правды.

Талантливое кинопроизведение с удовольствием смотрит и телезритель. И талантливый документальный телефильм с удовольствием посмотрят люди в кинотеатре.

Один молодой человек, недавно поступавший в мою мастерскую во ВГИКе, который, видимо, начитался всяких «теорий», витающих в «сферах кино и телевидения», уверял меня: «Катюша» В. Лисаковича — не документальная картина, а телефильм.

Почему именно телефильм?

Из-за интервью, которые так длинны.

А разве «Катюшу» плохо смотрели кинозрители? Сила этого фильма не в телевизионной «специфике», а в правде жизни.

Конечно, то, что я рассказываю здесь, не теоретические рецепты, а только размышления, с которыми каждый волен или не волен соглашаться. Как я не согласен с некоторыми не столько конкретными, сколько обтекаемыми предложениями авторов статьи «С точки зрения драматурга...».

Искусство без драматургии немыслимо. Но драматургия не выдумка искусства. Истинная драматургия отражает жизнь. И если документальная лента отражает жизнь, она всегда будет иметь напряженную драматургию.

Если мы лишаем документальное искусство этого драматизма, мы обедняем жизнь, которая заключена в нем, искажаем ее. Правы авторы статьи «С точки зрения драматурга...» в том, что пора возродить репортаж — «умный, тонкий, эмоциональный», «репортаж чувств». Правы они и в том, что настаивают на умном, интересном, остроумном комментаторе. Мне кажется важным подчеркнуть и то, что он, этот комментатор, должен быть человеком весьма ответственным, способным остро чувствовать время и из массы любопытного выделить существенное, вскрыть в фактах правду времени и эпохи, а не только подметить злободневные мотивы.

Сейчас модно рассуждать о киноязыке.

Говорить о киноязыке «вообще», по-моему, несерьезная затея. Существует конкретный киноязык, который обусловлен манерой мышления художника, теми задачами, которые он сам себе поставил, материалом, с которым он имеет дело в данной работе.

Я имею в виду искусство, а не подделки под него.

Есть, например, немало фильмов без дикторского текста. Я смотрю такие ленты с удовольствием, если они талантливы, имеют «свой язык». Но это не значит, как утверждают некоторые «теоретики», что все документальные фильмы нужно делать без диктора. «Обыкновенный фашизм», например, без авторского текста немыслим. Здесь слово — чрезвычайно существенный элемент фильма,

который нельзя упрекнуть в некинематографичности. В талантливых фильмах слово никогда не теснило изображение. В фильмах А. Довженко насыщенность словом была совершенно колоссальной.

В Эстонии я смотрел фильм об одном художнике. В нем нет ничего нового: просто сняты картины. Но это настоящий кинематограф. Здесь очень умно соединены в одну ленту разные полотна художника, написанные в разное время. Он никогда, верно, не предполагал, что они могут приобрести новые качества от этого воссоединения. А кинохудожник — режиссер фильма, просмотрев все работы, увидел эту возможность. Узнав жизнь художника и его время, он создал из всех его картин новую картину, где каждая работа — неразрывная частица общей картины. Все это он обогатил музыкой, ритмом монтажа.

Широкий экран, тройные экспозиции, оптика — все это не «киноязык», а средства выражения своих мыслей. Настоящий художник в своем особом монтажном ви́дении находит прежде всего не формальный прием, а связи вещей и явлений.

Монтажное ви́дение в каждом конкретном случае помогает открывать связи прошлого, настоящего и будущего. Соединяет на экране несоединимое в жизни. В этом, на мой взгляд, главная особенность «киноязыка». Кинохудожник-документалист увидел и раскрыл явление так, как это нельзя сделать ни в одном другом искусстве.

Сейчас все больше появляется репортажных фильмов. Эта тенденция абсолютно естественна сегодня. Зритель сам хочет во всем разобраться. Сам хочет видеть жизнь. «Дай я сам посмотрю, послушаю, поброжу, вникну и приду к нужному выводу».

Формы репортажного фильма очень разнообразны. В «Обыкновенном фашизме», например, зритель в течение двух с лишним часов ведет наблюдение за ходом мыслей автора. В данном случае не менее, чем изображение, интересны именно эти «репортажно» снятые размышления талантливого человека. «Репортажность» подчеркивается тем, что иногда автор высказывает замечания в категорической форме, а иногда просто поясняет происходящее. Он не навязывает ничего зрителю, а как бы вместе с ним видит и думает. Это репортаж, показывающий процесс мышления.

Личное начало в ленте пробуждает личное начало и в зрителе.

Но опять же — это не всеобщий универсальный рецепт для документального кино, спасающий от всех зол.

Когда я занимаюсь в мастерской со студентами ВГИКа, я часто напоминаю им, будущим документалистам, случай, рассказанный в одном из анекдотов о Наполеоне. Однажды, проиграв сражение, он вызвал к себе начальника штаба и спросил:

— Почему бездействовала артиллерия?

Тот ответил:

— На это есть девять причин, мой император!

— Какие?

— Первая — не было снарядов.

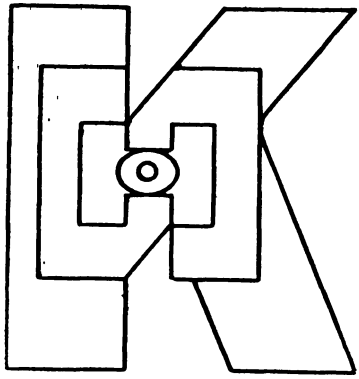
Тогда Наполеон сказал:

— Восемь других причин меня не интересуют.

Думаю, что и для документалиста самое важное: иметь свои «снаряды»... Потому что если есть талант ви́дения, если ему помогают проявиться, все остальное приходит, появляется мастерство и свой «киноязык». Да именно «свой», неповторимый. Все другие «теоретические» вопросы возникают главным образом, по-моему, потому, что мы постоянно ломаем себе голову над тем, как научить людей неталантливых, посредственных ремесленников снимать фильмы талантливо.

В этом году я в четвертый раз набрал группу во ВГИКе (будущие режиссеры документального фильма). И пока я счастлив тем, что ни один из моих учеников не похож на меня. Все разные. И я никогда не смогу сделать таких лент, как они.

У них у всех свои «снаряды». Одни уже выстрелили, другие несомненно выстрелят. Я в это верю.



Михаилу Ромму — семьдесят

Была пора

Е. Габрилович

Была пора, когда я чуть ли не каждый день виделся с М. И. Роммом. Мы работали с ним около десяти лет и написали вместе четыре сценария: «Мечта», «Человек № 217», «Убийство на улице Данте» и «Крах». Первые три сценария стали фильмами, а «Крах» так и остался стопкой печатных листов и ушел на покой в безвестность.

Как мы работали? Да обыкновенно. Бывало, что все шло легко, свободно и весело и как бы сам собой лепился сюжет, поднимались реплики, вырастали судьбы и люди. Бывало и так, что все вдруг гасло, сникало, глохло, и мы сидели друг против друга, понуро глядя на стены и в потолок, не в силах перескочить через какой-то неразличимый, часто даже не очень понятный барьер — этак ведь часто случается в писательском деле. Мы просто как-то теряли вдруг силы, воображение и, хоть убей, не могли ничего придумать.

Тогда Ромм говорил:

— А ну его к бесу! Давайте о чем-нибудь поболтаем!

И начинал говорить. В его поразительной памяти как бы навечно откладывались бесчисленные случаи жизни, черточки, наблюдения, смешные и грустные повести, сюжетные ходы, реплики, и он выкладывал их вперемежку, вразброд, не думая о последовательности, свободно перебрасываясь от одного к другому. И вдруг в этой сумятице фактов, слов, мыслей как бы всплескивала некая искра, срабатывал какой-то туманный контакт, и Ромм умолкал и долго глядел на меня, не видя меня. А потом говорил:

— Послушайте, а если мы сделаем так?

И следовало всегда неожиданное, не сразу понятное мне предложение, одним ударом преодолевавшее наш внутренний стопор, наш скрытый барьер.

Значит, даже эти рассказы о чем-то совсем другом, разном и пестром, были для Ромма как бы неосознанным допингом в работе писателя и режиссера, не прекращавшейся ни на миг.

Вообще-то он часто прерывал нашу деятельность на полуреплике, чтобы поговорить об искусстве. Человек искусства — а их не так уж невпроворот (хотя цифры вроде бы утверждают обратное) — он говорил об искусстве раскаленно, с восторгом, неистово восторгаясь тем, перед чем преклонялся, и обрушивая ураганный огонь на то, что отвергал или презирал. Он гремел, вышагивая по комнате, он воспевал и испепелял.

Вот эта-то яростность, раскаленность, эти бушующие восторги и негодования и есть М. И. Ромм.

Понемногу он утихал, смолкал, утирал платком лоб, закуривал, сильно затягивался и, сбросив ладонью дым, говорил:

— Ну, так на чем мы с вами остановились?

И наше писание продолжалось.

Не все в его оценках явлений киноискусства и кинодеятелей казалось мне тогда верным, но я не исследователь и не биограф, что-

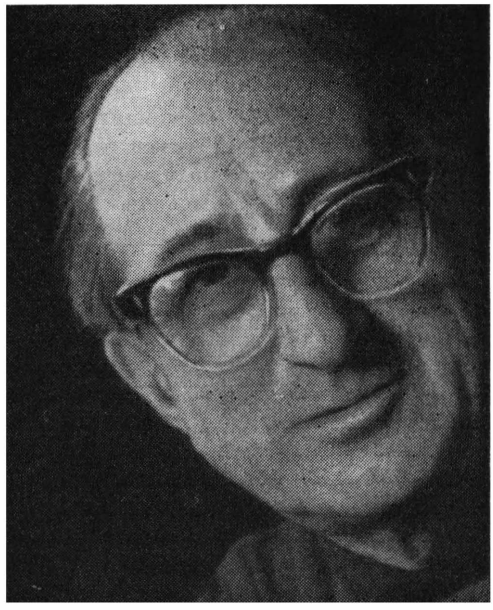
бы упоминать здесь о них. Могу лишь сказать со всей твердостью, что Ромм обладает прекрасным — и редким! — свойством не переносить свою личную неприязнь к литератору, режиссеру, актеру на то, что создано ими в искусстве. Искусство — это искусство, а личность его творцов — это нечто такое, о чем вспоминаешь только тогда, когда поостынешь от чар. И мало людей, способных так поддаваться чарам, как Ромм. Этим чарам.

Да, если есть у Ромма в искусстве всегдашние и лютые враги, так это косность, штамп, индюшачья самоуверенность, рутина, заскорузлая нелюбовь ко всему необычному, непроторенному. И следует удивляться, с какой горячностью, прямотой и честностью он всю жизнь борется за то, что считает настоящим, утверждая новое, неизвестное и в себе и в своих учениках.

Прошло много лет с той поры, когда мы работали вместе, но обаяние его прямоты, его вспыльчивости и запала не ушло. Он горяч во всем: и в своих публичных речах, и в оценке людей, и в своем искусстве, потому что теплое — это помои, так он любил, бывало, говорить.

Повторяю, я не киновед, не биограф Ромма и не претендую на то, чтобы дать хотя бы эскиз его творческого пути. Обращаю ваше внимание только на то, что почти все его фильмы — это фильмы резкой, точной, кипящей температуры. Таковы и картины «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм».

Ромм показал мне «Девять дней» вскоре после завершения этой ленты на «Мосфильме», в небольшом зале, и сила этой картины, сделанной по совместному его сценарию с писателем Храбровицким, ошеломила меня. Я был озадачен самим климатом ленты, когда раздумья о разных явлениях, людях, вещах становятся главной опорой и существом картины. Когда именно эти раздумья (а не обилие массовых сцен) придают картине масштабность, размах, объем. Я увидел в фильме с его приглушенным пафосом, мягкой иронией и сложным сарказмом как бы разведку пути, о котором много думал в те дни.



«Обыкновенный фашизм» понимается мной тоже как лента раздумий. Это раздумье о том, как вырастает фашизм, как формируется злоба, безжалостность, кристаллизуются фанфаронство и бесчеловечность. И документальные кадры, соединенные в единый поток волей художника, не только рассказывают, но и думают. И я бы сказал, даже философствуют порой.

Мне известна еще одна попытка М. И. Ромма создать фильм раздумий: я был участником сценарной работы. Ромм хотел рассказать о том, как некий весьма пожилой человек заночевал однажды в далекой сибирской гостинице. Непривычное место, странный сосед по номеру, гул сосен, бессонница. И вот в эту-то ночь, в отдалении от семьи, от знакомых дел он, в этой гостинице, в бессоннице, как бы охватывает обратным и скрытым взором все, чем он жил, всю грусть и восторги, все, чего он добился в жизни, и все, что он мог бы свершить, да вот не свершил. Это словно бы повесть о жизни и повесть о поколении.

Однако на сей раз (возможно, впервые в нашей совместной работе) наши усилия не при-

вели ни к чему. Может быть, оттого, что попросту мы постарели, а может быть, оттого, что нельзя рассказать о судьбах нашего поколения кинематографически быстро, обычным голосом. Слишком ошеломляюща и удивительна эта судьба. Тут нужен голос совсем иной громкости и вовсе иная манера письма. Какая? Нам так и не удалось это понять и почувствовать. Мы так и не завершили сценария.

У Ромма счастливая жизнь — конечно, не потому, что все было гладко, спокойно и ровно в ушедших днях, а потому, что он пришел к рубежу своих больших лет, как учитель в искусстве. Не по званию, а по сути своей. Его популярность художника и наставника молодежи огромна. Это жизнь истинного художника также и потому, что он не ведает самодовольства, самонадеянности, чванства, апломба, всегда находится в поиске. Он умеет искать сам и восхищаться поисками других.

Апломб — признак слабости и творческого склероза. Большой художник терзается своей неумелостью даже тогда, когда создает шедевр.

Долгие годы я как-то не встречался с Роммом за рабочим столом. Но все жду, что еще встречусь с ним, как тогда, за листом, испещренным вставками и помарками. Услышу его рассказы о фильмах и людях. Соприкоснусь с его мыслями, с его тишиной и громами.

И все как-то внутренне верю, что еще прозвучит надо мной его голос:

— Ну, так на чем мы остановились?

Как о нем написать?

А. Митта

Пятнадцать лет тому назад Михаил Ильич Ромм впервые пригласил меня к себе. У него в кабинете был какой-то человек. При моем появлении он, поблагодарив Михаила Ильича, не помню уж, за какой совет или помощь, вышел, оставив меня, робеющего студента-архитектора, излагать свои проблемы. (Я решил стать кинорежиссером и выбрал для совета Михаила Ильича, увидев его статью в сборнике «Как я стал режиссером». Он показался мне привлекательнее прочих. Добрее.)

Михаил Ильич выслушал меня, задал два-три вопроса и быстро написал письмо во ВГИК с просьбой обратить внимание на то, что показалось ему разумным в моих пробах пера. Тут позвонил звонок, и Михаил Ильич встречал уже нового посетителя.

Через полгода я стал студентом мастерской Ромма и довольно часто стал приходить к нему. Это было как-то у нас заведено — все наши сложные дела решать у мастера дома.

Когда бы я ни приходил к Ромму — утром, днем, поздно вечером, к здоровому, выздоравливающему или накануне болезни, был ли Ромм загружен фильмом, окончанием работы над сценарием, редактированием книги, составлением проектов,— каждый раз я заставал у него кого-нибудь, и всегда раздавался звонок и появлялся еще кто-то со своими заботами. Так было десять лет тому назад, и пять лет тому назад, и год, и полгода, и два месяца. Так, я думаю, будет еще долго, потому что Михаил Ильич Ромм обладает способностью быть нужным и полезным людям, быть добрым и внимательным к ним.

От Ромма я уходил радостным; ему было интересно со мной, и это наполняло меня ощущением уверенности, каким-то праздничным возбуждением.

Потом я услышал, как то же самое сказали Василий Шукшин, Андрей Тарковский, Дина Мусатова — да почти все двадцать студентов нашей мастерской.

Ему действительно было интересно с нами. И сейчас интересно.

Только теперь нас гораздо больше — и студенты последующего выпуска мастерской и еще один курс. Одни приходят чаще, другие совсем редко — перед запуском фильма, после окончания его. Это уже почти ритуал — получить напутствие перед началом. Выслушать суждение о готовой работе.

На его большом столе стопками громоздятся сценарии — тут работы объединения «То-

варищ», сценарии из республиканских студий, из разных мест, от разных лиц — кто только не пишет сценарии...

Тут же в стаканчике десятка три камней, настоящих камешков — их извлекли при операции, теперь они напоминают о долгих годах мучительной болезни.

Я вспоминаю, как на съемках фильма «Девять дней одного года» Ромм сидел на табурете — отдавал распоряжения, вел репетиции, делал замечания —согнувшись, обхватив живот руками, казалось, так ему удобнее. Прозвенел звонок на перерыв, все кинулись в столовую. Тогда Ромм осторожно встал и лег плашмя на деревянную лавку в декорации. Час перерыва он пролежал, не шевелясь. Потом снова сел на табурет.

Над всеми бумагами его на письменном столе возвышается деревянная голова — юношеская работа студента Вхутемаса. Ромм учился у Коненкова и Голубкиной. Он любит рассказывать о своих учителях.

— Голубкина была высокой худой женщиной, она курила какие-то ядовитые самосады, свернутые в огромные самокрутки — козьи ножки...

Ромм рассказывает, как она однажды подошла к его работе — он лепил голову натурщика — и, как казалось ему, лучше других. Но Голубкина сказала: «Сломайте». Ромм сломал и стал лепить новую голову, получилось лучше. Голубкина долго не подходила, а подойдя, сказала: «Сломайте». Ромм огорчился, ему казалось, что лучше он уже не слепит. Но сломал и начал лепить в третий раз.

Голубкина не скоро подошла к нему. Наконец встала около, поглядела и спросила:

— У вас хлеб есть?

— Есть,— удивился Ромм.

— Дайте ему пожевать,— сказала Голубкина, указав на натурщика.

Ромм дал натурщику кусок хлеба, оставленный к морковному чаю, это было вместо обеда в мастерской.

— Жует,— сказала Голубкина.— А ваш не станет,— ткнула она пальцем в работу Ромма.— Сломайте.

...Посмеиваясь, Михаил Ильич вспоминает:

— Решили мы с Прутом писать сценарий фильма «Тринадцать». Действие происходит в пустыне. Я там не был никогда. Говорю Пруту — надо бы съездить на место, посмотреть, изучить быт.

— Миша,— говорит мне Прут.— Пустыня потому и называется пустыней, что там пусто. Одни пески. Давай лучше сядем за стол...

Не хотелось бы выводить мораль: вот так, мол, мастер учил нас реализму, а так — масштабности мышления. Сам Ромм произносит торжественные сентенции редко.

Как-то раз я застал его за ремонтом водопровода.

— Подождите минутку! — закричал он, и, действительно, через минуту профессор с гаечным ключом и пассатижами в руках появился в дверях, гордо сказав:

— Интеллигентный человек любую неинтеллигентную работу сделает лучше, чем неинтеллигентный человек.

Мы все по-разному обязаны Ромму, кто чем — кто судьбой, кто советом, кто помощью в делах, кто поворотом в работе в критическую минуту. Как про это написать?

Шукшина не хотели принимать во ВГИК. Уж очень он был не похож на потенциальный талант в типичном проявлении.

Ничего не знает о великих мастерах режиссуры. А до приезда в Москву вообще не знал, что есть такая профессия — режиссер, считал, что артисты сами сговариваются, как играть. Поступал он сперва на сценарное отделение, но, образовавшись в общежитии, порасспросив бойких абитуриентов, передал бумаги на режиссерское.

Ромму он понравился.

У Михаила Ильича есть несколько убеждений касательно определения личности будущего режиссера — и как человека и как кинематографиста. Он убежден, что хороший человек хорошо знает «Войну и мир», а плохой человек плохо знает «Войну и мир». И в сложных случаях всегда спрашивает что-нибудь из «Войны и мира».

Все поступающие знают это. И Михаил Ильич знает, что они знают, но убеждения своего не меняет.

— Михаил Ильич, не надо вам брать этого учителя из Сибири на курс. Взрослый человек, правдолюбец, он вам весь курс перебаламутит,— убеждали Ромма дальновидные члены комиссии.

— Хорошо,— сказал Ромм,— сейчас вы сами убедитесь, что это очень интересный человек. Мы его спросим еще раз. Пригласите Шукшина.

— Скажите, товарищ Шукшин, вам нравится «Война и мир»?

— Нет,— сказал Шукшин.

— Почему?! — удивился Ромм.

— Очень толстая книга.

— Что же вам, толстые книги не нравятся вообще?

— Нет, мне из толстых «Мартин Иден» нравится. Это настоящая книжка.

Члены комиссии развели руками, а Ромм сказал:

— Это несомненно одаренный человек. Теперь я убедился окончательно. Он независим — это черта таланта.

Андрея Тарковского тоже не хотели принимать ни в какую: нервный, слишком много знает.

— Как же можно,— сказал Михаил Ильич,— как можно не брать на курс человека, который лучше всех поступающих знает «Войну и мир». Вы же слышали, он читает наизусть целые страницы! Только человек с врожденным чувством кинематографа может так любить «Войну и мир»...

Общение с Роммом — одна из радостей жизни. Работа в его коллективе наполняет людей ощущением значительности именно их личного участия в деле.

Монтажная комната фильма «Звонят, откройте дверь!» была рядом с монтажными «Обыкновенного фашизма». И я видел, как жила работой эта съемочная группа. И покойный ныне второй режиссер Инденбом, и молодой тогда ассистент Сережа Линьков, и режиссер-практикант Савва Кулиш... На студии многие стараются на год вперед спланировать свою занятость так, чтобы оказаться свободными к моменту, когда Ромм будет набирать съемочную группу.

Удивительно, как в этом человеке, признанным авторитетом в кинематографе, нет охоты учить непреложным правилам, а есть жажда делиться только что открытым для себя. Этим живым интересом он способен заразить, кажется, любого.

Я видел, как молодые финны высказывали ему свое восхищение какими-то лекциями по монтажу, прочитанными на летнем семинаре финских кинематографистов:

— Американнсси проситалли ссюссь собассс-сью. А вы, Михаилль Иллиссь стеллали сенсассию!

Во время своих визитов к нему я обычно тороплюсь изложить дело, чтобы осталось время послушать какие-нибудь рассказы о «золотом веке». Об Эйзенштейне, молодом Довженко, Пудовкине.

Приведу одно небольшое воспоминание Ромма так, как я его запомнил.

— Первая моя работа в кинематографе была ассистентская. Был я ассистентом по актерам у режиссера Мачерета на картине «Дела и люди». И как-то раз понадобилось мне зайти по делам в тогдашний Комитет по кинематографии в Гнездниковском переулке.

Зашел я и вижу, там собрался весь цвет кинематографа. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Абрам Роом — ну все, кто тогда был знаменит. А среди них знаменитый грузинский режиссер, молодой Николай Шенгелая, сам красавец и с женой-красавицей Натой Вачнадзе, известнейшей тогда киноактрисой.

Оказывается, привез он в Москву свою картину «Двадцать шесть бакинских комиссаров» и впервые показывает ее мастерам кинематографа. Эйзенштейн, который меня немного знал, пригласил и меня в просмотровый зал. Я, конечно, с радостью согласился. Но картина мне не понравилась, показалась излишне декоративной, холодной.

Просмотр окончился, все сидели молча. Эйзенштейн поблагодарил Николая Шенгелая и спросил, кто хочет первым высказать свои впечатления. И тогда я встал, так как должен был идти заниматься своими ассистентскими обязанностями, и перед уходом сказал все, что думал по поводу картины. Че-

ловек я в молодости был решительный, не помню, что говорил, помню только, что Эйзенштейн хихикал.

Надо сказать, что все остальные имели другую точку зрения на фильм, и сразу же после моего выступления на картину посыпался ворох восторгов, похвал и благодарностей. Но я их не дослушал, а тихо вышел и отправился по кабинетам начальников подписывать какие-то требования, заявки.

И надо же так случиться, что когда я покидал комитет, у входа в тесном коридорчике столкнулся со всей компанией. Они шли в отличном настроении. Я хотел было куда-нибудь скрыться, но Николай Шенгелая заметил меня.

— Куда же вы, молодой человек?— сказал он.— Вы так горячо говорили о моем фильме. Я хочу вас пригласить отпраздновать нашу премьеру. Идемте.

— Идемте, идемте,— подхватил меня под руку Сергей Михайлович Эйзенштейн (он мне симпатизировал).

И я пошел, предчувствуя недоброе. Пришли мы в ресторан «Гранд Отель», и там за столиком номер 26 оказалось ровно 26 человек. «Ага,— подумал я,— Шенгелая пригласил меня для ровного счета. Так он хочет меня унизить!» Я был весьма самолюбив и опять хотел уйти. Но это было как-то неудобно: Шенгелая так радушно усаживал всех за стол. Он сам был тамадой и провозглашал по очереди пышные тосты за всех гостей. За всех, кроме меня. «Ага,— подумал я,— он хочет меня унизить тем, что не произнесет в мой адрес ни слова!» И хотел тихо выйти из-за стола. Но Николай Шенгелая был прекрасный тамада. Он зорко следил за своими гостями и заметил мой маневр:

— Куда же вы, молодой человек? Я как раз хотел сказать тост в ваш адрес.

С этими словами он встал и с бокалом вина в руке произнес следующее:

— Скажите мне, может ли быть в жизни такое: человек зарезал у меня любимого коня. А я бы сказал: «Молодец. Красиво зарезал». Нет, в жизни так не бывает!

За столом воцарилась напряженная тишина. Я побледнел. Все смотрели на меня и на Шенгелая. А он продолжал:

— Скажите мне, может ли быть так, чтобы человек вонзил вам в сердце кинжал, а вы бы сказали: «Молодец, красиво вонзил!» Нет, так в жизни быть не может.

Может ли быть так, чтобы человек увел у меня жену... Прости, Ната,— наклонился он в сторону Наты Вачнадзе.— А я бы сказал: «Молодец! Красиво увел!» Не может этого быть в жизни. А в искусстве может! Вот этот молодой человек — Ромм твоя фамилия? Ромм. Он убил моего коня, вонзил мне в грудь кинжал, увел мою жену. А я говорю: «Молодец, ты это сделал красиво!»

Тут все гости оживились и захлопали. Но Шенгелая остановил их и продолжал:

— Так вот, слушай, Ромм. Говорят, ты хочешь сам снимать фильмы. Смотри, если окажется, что твой фильм плох, что ты только болтушка, который может лишь охаивать чужую работу. Весь кинематограф — он обвел рукой стол, за ним действительно собрался весь цвет тогдашнего кино,— весь кинематограф будет моим кровником и отомстит тебе за меня! А если твой фильм будет хорош, я сам приеду и буду тамадой за твоим столом!

Прошло два года, в которые я ставил «Пышку». Создание ее было мучительным. И я позабыл о тосте Шенгелая.

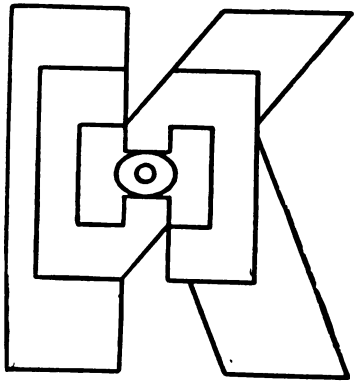
Но вот закончилась картина. И вдруг я получаю телеграмму:

«Когда стол? Шенгелая. Вачнадзе».

Я даю телеграмму: «Стол тогда-то там-то». Вечером в день банкета Шенгелая и Вачнадзе встречали гостей, и Шенгелая был тамадой...

Никому не ведомый ассистент на пороге своей жизни в киноискусстве не побоялся критиковать мастера, знаменитого тогда режиссера. А нынче Михаил Ильич Ромм, художник с мировой славой, не боится громогласно возвестить об удачах тех, кто только-только начинает в кинематографе.

По-моему, для Михаила Ильича весь наш кинематограф — большой родной дом, огромная семья. Если он радуется чьим-то успехам, то с гордостью отца или брата, если огорчается чьими-то делами, то как своими.



Книга про Эйзенштейна

В. Шкловский

Рождение героя книги

Конец прошлого столетия.

Позабудем шум, замедлим мелькание транспорта, вспомним, как выглядели лошади, когда их было на улицах много.

Если вечер, то затемним окна: они должны светиться или нижним углом, или слабой полосой между портьерами.

Небо не имеет красноватого оттенка, звезды всегда есть. Газовые фонари свет дают — сиреневый.

На центральных улицах жужжат сквозь зубы сближающиеся угли дуговых фонарей; свет вокруг них синевато-желтый.

Керосиновые фонари на недалеких окраинах бодро доживают свой век — похожи на очень редкие бусы.

Настанет утро, к утру свет керосиновых фонарей похож на расплывчатые пятна конской мочи среди снега.

Из труб домов идет поспешный дым.

Жизнь медленна. Паноптикум на Невском проспекте показывает одну и ту же фигуру, предсмертно дышащую Клеопатру, уже три года. Такую медленность свидетельствуют стихи Блока даже в начале будущего, то есть нашего теперешнего века.

Количество вещей и событий тогда было иное, чем сейчас. В школах показывают туманные картины; они отбрасываются на экран желтыми, нарядно блестящими медью винтов и лаком дерева фонарями.

Помню раскрашенные от руки картинки к «Вию» Гоголя: горит свеча, чтец-мальчик то выкрикивает, то бормочет отрывки из повести; на белом экране группами сменяются туманы, цветные пятна с размытым контуром.

Уже, по слухам, существовало кино, и оно не могло оторваться от рисунка. Еще проходила эпоха Мельеса (1897—1902).

Эпохи стали коротковатыми и быстрыми. На бульваре Капуцинов в подвале Люмьер дал 28 декабря 1895 года платный вечер кино. Показывалось, как из ворот фабрики Люмьера выходят рабочие.

Кино начинало свою платную эру, втягивая в свои аппараты, как пыль, людей, создавая новый конус мечты о жизни, разрезанной экраном.

Жизнь получила новое отражение.

Кино заставило двигаться фотографию; та существовала давно; изображения, созданные Дагерром, похожи на маленькие, но позолоченные клише нашего времени, только мы клише не рассматриваем — мы рассматриваем оттиск.

Но существовали уже толстые альбомы с фотографиями на столе. В деревянных, в багетных, плюшевых, шелковых рамках и в паспарту по стенам вползали фотографии. В рамках важно или томно скучали предки хозяев квартир, соседи, их дети. Они держали друг друга за руки, стояли за столом, опирались на спинки кресел и старались быть свободными.

Но специальные железные скобки крепко держали их за шиворот во время съемки.

Убыстрение было близко; мир набирал воздух перед напряжением. Время традиционно и торжественно. Покойников везут на кладбище медленно под балдахином или в украшенной глазетом повозке.

Перед траурной колесницей шел человек в длинном сюртуке, высоком цилиндре, разбрасывал зеленые лапки елей.

Была тишина. Было совсем другое время.

Забегу на два года вперед: мальчиком, из иллюстрированного журнала узнал, что в Париже на Всемирной выставке (в 1900 году) показывали «живую фотографию»: пленка загорелась, и был большой пожар. Позднее из «Приключения Арсена Люпена—вора-джентльмена» я узнал живописные подробности.

Легенда говорила, что Арсен Люпен спасал людей из огня, спас почти всех и всех обокрал.

Книги о сыщиках продавались на углах: они висели за газетчиком на стене.

Рядом с газетчиком стоял человек в красной шапке, звали его посыльный.

Совсем тихо: телефоны еще не звонили.

Сергей Михайлович родился в Риге в 1898 году.

Год начинается. Столетие кончается.

В то время молодой Всеволод Мейерхольд вступал в труппу вновь открывающегося Московского Художественного театра. Шли репетиции трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Первоначально предполагалось, что Мейерхольд будет играть Федора. Он подчеркивал у Федора Иоанновича манерность и измененные наследственные черты Ивана Грозного. Потом роль перешла к Москвину. На спектакле Мейерхольд играл роль Василия Шуйского.

Театр был главным, почти единственным публичным зрелищем, связанным с драматургией.

За два года до этого великий изобретатель Эдисон в Америке взял патент на «проецирующий кинетоскоп».

Для Эдисона изобретение было аттракционом, очередной небольшой сенсацией среди бесчисленных новинок. Эту новинку нужно было беречь, как лакированную обувь; пускай носится подольше. Поэтому не надо было отбрасывать изображение на экран, как это давно делает волшебный фонарь. Пускай подойдут к ящику, опустят в ящик деньги, аппарат начнет работать, а человек — смотреть.

Потом придет другой — опять опустит деньги.

Это великое изобретение родилось как копилка. Жизнь все изменяет.

Будущее стоит у купели со своими простынками. Фокусник не знает, что он станет первым классиком кино. Мальчик в Лондоне, собирающийся стать актером варьете, не знает, что у него есть место в будущем, что он, оставаясь кем-то вроде клоуна, но клоуна, которого увидят люди всего мира, заставит смеяться и огорчаться за судьбу маленького человека.

Надворный советник Михаил Осипович Эйзенштейн — городской архитектор: строил на широких улицах дома в стиле модерн, окна домов были изогнуты, украшены по-новому. У стены одного из домов — новомодные женщины протягивали вперед руки с золотыми обручами, дом этот потом даже засняли для кинохроники.

Дома крепкие — они и сейчас стоят. Украшения пропотели от дождей и давно сняты.

Архитектор Эйзенштейн строил дома тщательно. Закручивал усы, любил оперетту, носил только черные лакированные туфли.

В специальном шкафу, похожем на крольчатник, стояло их сорок восемь пар: совсем новые, остроносые, тупоносые, новые, но с царапиной, новые без царапины, особенно легкие, приспособленные для бала, новые для верховой езды, а также и старые разных фасонов — чтобы не пропадали — все черные и все лаковые.

Жена принесла приданое и уют. Дом получился зажиточный. Принимали в этом доме самых крупных людей из русского чиновничества Риги. Мама сидела в будуаре, читала новые книжки.

Михаил Осипович знал европейские языки, был передовым архитектором, человеком

Герою книги 3 года

пунктуальным. В доме порядок: курьер, обращенный в лакея, кухарка, горничная, бонна.

Порядок полный.

Отец сидит в кабинете. Подписывает бумаги. Проверяет чертежи, ждет производства в новый чин. Мешать ему не надо. Умрет он действительным статским советником.

Михаил Осипович имел неплохую библиотеку, знал жизнь, но думал, что жизнь будет идти так и для него и для его детей. Вот родится сын.

Тут опять повезло: родился именно сын. Пойдет сын в реальное училище; в гимназии трудна латынь, а в институте она бесполезна. Кончит реальное, поедет в Петербург, выдержит трудный конкурс, поступит в Институт гражданских инженеров, туда, где кончал отец, жить будет у бабушки. Это дешевле, кончит хорошо, отбыв военную службу вольноопределяющимся, поступит на гражданскую службу, будет получать жалованье, иметь частные договора на постройки.

Дома станет подписывать бумаги и проверять чертежи. Женится. У него будут дети.

Сергей Михайлович потом писал про себя так:

«Я не курю.

Папенька никогда не курил.

Я ориентировался всегда на папеньку.

С пеленок рос для того, чтобы стать инженером и архитектором.

До известного возраста равнялся на папеньку во всем»*.

Это подчинение вызвало протест. Эйзенштейн писал в главе «Мальчик из Риги» («Мальчик пай»):

«Однако откуда такая ущемленность?

Ведь ни бедности, ни лишений, ни ужасов борьбы за существование я в детстве никогда не знал» (т. 1, стр. 221).

...Пока все идет у папы по смете и чертежам, только жена слишком красива. Но это проходит с годами. Буксирные пароходы тащат уголь по Неве мимо Зимнего дворца, мимо гранитных набережных к мощеным откосам фабричных районов. Фрахт невысокий, но загрузка постоянная.

Все это непоколебимо, как Россия.

Но пароходы деда Ивана Ивановича везут не только каменный уголь. Пароходы везут революцию — уголь для машин.

Растут окраины Петербурга, множатся люди, которые идут на заводы. Когда они бастуют, улицы чернеют от рабочих, белеют от платков работниц.

Сергей станет режиссером в кино, хотя кино еще не существует. Сергей снимет штурм Зимнего дворца, хотя дворец пока стоит непоколебимо.

---

* С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, М., «Искусство», т. 1, стр. 236. (Дальнейшие ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием тома и страницы.)

Воспоминания

Он прожил девять лет, много видел. Два года назад его возили в Париж, потому что в Риге и вокруг уже была революция, бунтовали рабочие и крестьяне — они надеялись на помощь Петербурга и Москвы. Там тоже, говорят, сильно стреляли. Стреляли по всей России. Об этом в доме шептали, об этом писала из Петербурга бабушка.

Словом, стало удобней поехать в Париж.

Хорошо было в Париже. Там на улицах тепло, и мама там не ссорилась с папой, ходили порознь, каждый смотрел свое по-своему.

В Париже в Люксембургском саду мальчик видел играющих в серсо девочек. Они бегали с палками. У палок рукоятки как у шпаг, изображенных на рисунках в книге о трех мушкетерах. Девочки ловили палками легкие кольца серсо и потом бросали их далеко. Девочки очень чистенькие. На руках у них были коричневые нарукавники, потому что вещи в Париже, так же как и в Риге, берегут. Папа, когда чертит или подписывает бумаги, тоже надевает нарукавники.

Вещи нужно беречь. Стол нельзя царапать: на полированном столе нельзя писать на бумаге, не подложив что-нибудь, иначе на дереве появится след от карандаша.

В Париже у солдат красные штаны; улицы вообще очень пестрые. Много экипажей.

Но летний Париж не удивил рижанина-мальчика многолюдством. Поразили громадные подушки в отеле и могила Наполеона, окруженная могилами маршалов.

Очень торжественно и напоминало сервировку пышного стола.

Посмотрели собор Парижской Богоматери, на цветные стекла, на плечи контрфорсов, которые заботливо поддерживали высокие стены вечным усилием.

Мальчику сказали, что это Нотр-Дам.

Вспомнился ему музей восковых фигур в Париже. Там тихо, все наполнено разными событиями. Ходил Диоген с фонарем и безуспешно искал человека.

Все было интересно.

Все объяснял усталый человек — гид в белой жилетке с цепочкой.

Папенька с маменькой

Сережа и в кино побывал в Париже.

Кино тогда было молодо, ленты коротки, отрывисты. Хвалили картины Жоржа Мельеса. Одна — раскрашенная, пестрая, фантастическая. Там было подводное царство, люди жили под водой. В другой люди летели на Луну. Видно было, что они подрисованные. Были картины о проделках дьявола. Дьявол очень торопился. Он боялся, что публике станет скучно.

У суетливого дьявола дом опрокидывался, сжимался, разжимался. Потом дьявол уезжал в карете в дымное небо. Карета была запряжена скелетом лошади, ребра лошади были похожи на папины крахмальные воротнички, широкие, глянцевитые.

С мамой («Мальчик пай»)

В Париже очень много интересных вещей. Большие магазины, Лувр. Много книг, рисунков. Рундуки с книгами на набережных Сены. Досмотреть нельзя, потому что и папа и мама торопятся: маме хочется в магазин, папа спешит посмотреть архитектуру, чтобы потом рассказывать.

Поехали обратно в Ригу. Здесь стало тише, сумрачней. А квартиру папе предоставили еще больше. Вещи разбежались по комнатам.

Вот идет Сережа в реальное училище — не так плохо, но нужно ходить каждый день.

В Риге свое кино, даже два. Ходил туда только с гувернанткой. Появились уже русские картины. Были ленты с сыщиками, многосерийные, с погонями и стрельбой. Но Сережа на них не любил ходить. Его приводила гувернантка почти насильно. Сам он любит мелодрамы и путешествия.

Елка и книги

Сергею двенадцать лет. Он ходит в реальное училище в длинных черных брюках и сдает экзамены.

Но сейчас дома он в белом костюмчике, в коротких штанишках, он причесан: елка — каникулы.

Елка упирается в потолок. Сверху вниз спадают потоки золотых нитей — их пересекают цепи из золотой бумаги. Елка переменила длинные красные шишки на круглые золотые орехи. На елке висят ангелы; наверху звезда.

Среди подарков две книги.

Мальчику подарили пестрые листы, изображающие Всемирную выставку 1900 года — фейерверки, балы, на других листах были изображены дамы в шляпах с перьями, мужчины в цилиндрах и котелках, собачки, мальчики, девочки — все это можно было вырезать или расклеить на листах, населяя это подобие ателье подобием киномассовки.

Так потом вспоминал Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Мальчик и тогда замечал, что в книге люди не вмещаются на страницах, им предназначенных, они не так освещены, они не хотят друг с другом разговаривать.

Жизнь тоже часто как будто расползается врозь.

Товарищи по классу реального училища — латыши, немцы, русские, дружба между ребятами налаживалась трудно. В городе все было перемешано и никак не могло отстояться.

Немцы помещики не любили русских, боялись латышей, латыши ненавидели помещиков-немцев и русских чиновников, как людей, которые пришли и мешают устроить жизнь по-своему. После 1905-го все обострилось.

Русские сказки рассказывала Сереже гувернантка-латышка: она путала русские сказки с латышскими.

Гувернантка ссорилась с курьером, кухаркой, говорила, что не надо мальчику все рассказывать: рассказывать нельзя было о ссоре папы с мамой. Мама была красива, молода, хорошо одета, за ней все ухаживали. Рассказывали, что папа выходил на дуэль с кем-то из тех людей, которые ухаживали за мамой.

Он кричал:

— Я его застрелю.

Мама не совсем верила в эти ужасы, но плакала.

Так полагалось.

●

Потушили елку. Гости ушли. Мальчик зажег огарки на нижних ветках, в желтой полутьме положил подаренную ему книгу на паркет и начал читать «Историю французской революции» Минье.

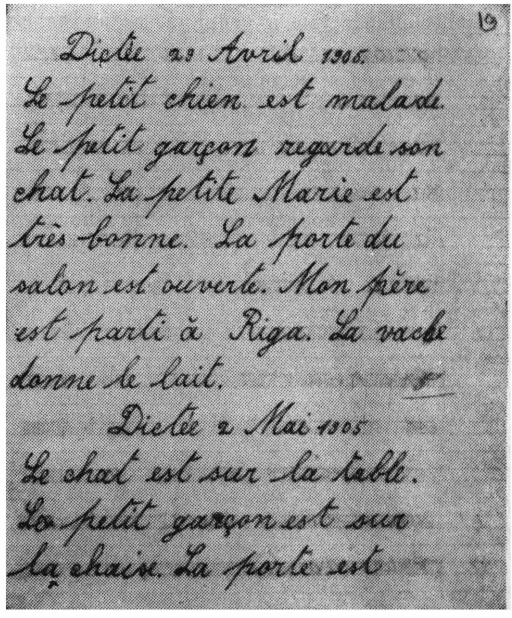
Книга пахла елкой и новостью.

Вообще, как все мы тогда, Сергей Михайлович, тогда еще Сережа, читал вразбивку, случайно; рано прочел Золя, Виктора Гюго, прочитав Диккенса, заметил или придумал, что сам похож на Дэвида Копперфилда, хорошо описанного Диккенсом.

Только у Дэвида Копперфилда была ласковая, робкая мать, ласковая нянька Пеготти и суровый, чернобородый красавец отчим — злобный упрямец, заевший жизнь матери белыми злыми зубами.

Сережу любили и мать и отец, но они были так заняты своей жизнью, что их единственный сын жил, как в пустыне.

Пустыню эту он сам заселил книгами, рисунками и воспоминанием о цирке и кино, которого почти что не знал.


Dictée 29 Avril 1905
Le petit chien est malade.
Le petit garçon regarde son
chat. La petite Marie est
très-bonne. La porte du
salon est ouverte. Mon père
est parti à Riga. La vache
donne le lait.
Dictée 2 Mai 1905
Le chat est sur la table.
Le petit garçon est sur
la chaise. La porte est

Диктант по французскому

О сравнительных жизнеописаниях

Имя Дэвида Копперфилда произнесено.
Оно названо в автобиографических записках Сергея Михайловича.

Казалось бы, оно должно было появиться в биографии Чаплина.

Отец Диккенса — мелкий буржуа, вскоре разорившийся; неоднократно бывал в долговой тюрьме. Он таскал сына в таверны. Молодой Чарльз Диккенс выступал, пел, имел успех курьеза. Потом, когда отец разорился, Чарльз попал на фабрику, вернее в мануфактуру, где выделывали ваксу: ему пришлось наклеивать этикетки. Он был продан, как невольник.

Эта участь постигла и Дэвида Копперфилда и Оливера Твиста.

Дети у Диккенса часто несчастливы.

Жизнь Чарли, он же Чез, он же Чарльз Чаплин близка к жизни Дэвида Копперфилда, только она начинается почти сразу с разорения.

Отец и мать — актеры варьете, в разводе; отец платит десять шиллингов в неделю, мать талантлива — талантлива в варьете и в быту. Она превосходная рассказчица, сплетница, заинтересованная жизнью улицы и превосходно ее комментирующая. Больше ей не о чем рассказывать, хотя она и выдумщица.

Первое выступление Чаплина, скопировавшего фальшивое пение матери, имело большой успех.

Копия оказалась нечаянной пародией.

Мать попала в работный дом. Чарльз с братом оказались в приюте. Теперь, кроме молитв, ничего нельзя было петь или даже слушать.

В громадных необставленных комнатах в синих сумерках пели в унисон сентиментальные песни с необоснованной пока благодарностью богу. К богу Чаплины обращались, конечно, как третьестепенные просители, которым уже всюду отказано.

Мать сошла с ума и уверяла, во время недолгого выздоровления, что этого не случилось бы, если бы ей дали чая с сахаром.

Конечно, с ума сходят не оттого, что нет чая с сахаром, но мучительное неисполненное желание часто оказывается последней травмой.

Все это происходило приблизительно через сто лет после бедствия Оливера Твиста, попросившего вторую порцию овсянки. Он ее не получил.

Говорят, есть у крыс в мозгу центр наслаждения: может быть, у людей есть центр жалости.

Чарли Чаплин был центром жалости Америки.

В комедии он не был веселым — был грустным, не сумевшим устроиться, изобретательным добрым неудачником.

Америка не поняла Чаплина до конца, хотя очень его любила.

Он вырос с невероятной быстротой. До него существовали ленты с погоней.

Он осмыслил не только погони, но судьбы.

До него существовали комедии с пощечинами и комедии, основанные на том, что человеку в лицо бросают пирог с кремом.

Чаплин в стране удач был олицетворением счастливой неудачи.

Он был человеком. Все, что с ним происходило на экране, было человечно.

Он вернул миру человеческое отношение к клоуну — трогательному и смешному.

Иногда он временно побеждал; чаще — нужда, люди и машины раздавливали его.

Любовь его не узнавала, друзья смотрели мимо.

У него впоследствии был военный фильм «На плечо!».

Чарли снял войну, представив себя озябшим солдатом. У солдата так замерзли ноги, что он по ошибке растирает не свою ногу, а чужую.

Я не потому включаю краткие отрывки впечатлений зрителя о Чаплине в книгу об Эйзенштейне, что Чарли Чаплин и Сергей Эйзенштейн потом встретились на роскошной вилле американского артиста.

Еще раз просматривая «Броненосец «Потемкин», Чаплин удивлялся неувядаемости ленты.

Может быть, он удивлялся и на то, что столкновения в этой ленте были совсем другие и удачи были другие.

В «Золотой лихорадке» Чаплин пользуется сочетанием смешного и страшного: медведь идет за героем по крутой горной тропинке, идет и идет, а Чаплин его не видит. Вот развилка, медведь уходит налево, а Чаплин направо.

Медведь переосмысливается: он шел по своему делу.

В данном случае он не был зверем — ему некогда, зал хохотал, наслаждаясь разнообразием мира.

Чаплин еще только растет, но он сразу нащупал, что такое безусловно действующее аттракционное ожидание, понятное всем зрителям.

Он понимает, как надо развертывать один и тот же аттракцион, все время усиливая его действие. В «Тихой улице» маленький Чаплин борется с гигантом, удар которого сгибает фонарный столб; это не только борьба Давида с Голиафом, это нарастающие аттракционы, связанные друг с другом во имя лести слабому.

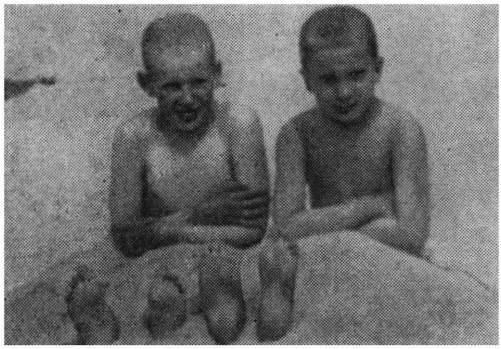
Чаплин заново переосмысливает старый треугольник — Пьеро, Арлекин, Коломбина. Изобретательнейшим образом обновляет старые маски.

Но книга великого Чаплина, его биография, посвященная одной из жен,— описание карьеры, а не описание ступеней творчества.

Растут гонорары, сменяются женщины, сменяются знаменитости, которые стоят на фото рядом с Чаплином. Книга умна, но то, что было в ранних статьях Чаплина,— самоощущение художника, временами исчезает. Это записки удачливого кинопредпринимателя, а не великого актера. Это книга человека, который сам про себя написал, что «он одинок, как волк».

Старый Плутарх, грек, прославляющий римлян, писал параллельные биографии, сопоставляя героев Рима с героями Греции. У него бы-

Семья Эйзенштейнов на Рижском взморье



Мальчики — С. Эйзенштейн и М. Штраух

ло ощущение близости культур, а может быть, и ощущение разности социальных структур, зависящих не только от национальных признаков. но и от состояния страны. Сопоставляя героев Тесея и Ромула, или Перикла и Фабия Максима, или Гая Марция с Алкивиадом, Плутарх создавал своеобразную структуру сюжетосравнения. Может быть, она потом отразилась в параллельных интригах романов и драм.

Пытаюсь точнее рассказать о Сергее Михайловиче, напоминая о его великом современнике Чарли Чаплине.

Знаю, я сравниваю несравнимое.

Какое зажиточное детство у Эйзенштейна, как старательно его учат. Как сильно ему пришлось потом переучиваться.

Чаплин, уже прославившись, учится и жадно изучает все вперемешку: медицину, философию, историю, не глубоко вникая в то, как изменяется его сознание.

Сколько романов у Чаплина.

Как недоговорены романы Эйзенштейна.

Какой спокойной кажется поздняя старость Чаплина с десятью детьми и уединением в богатом имении.

Как коротка и неосторожна жизнь Сергея Михайловича.

Как много и умело дал Чаплин в актерской игре, сосредоточив в ней анализ сюжета, анализ сущности показываемого.

Как равнодушно оттолкнула его от себя Америка за его симпатии к борьбе Советского Союза с Гитлером.

Герои Чаплина в действии переосмысливаются; долго неподвижны были фрескообразные герои лент Эйзенштейна.

Эйзенштейн создал теорию беспереходной игры, и сам преодолел свою теорию. Он создал теорию кино, осмысливая опыт революции.

Эти два человека во всем непохожи.

Сергей Эйзенштейн выразил и создал новое.

Чаплин заключил, заново осмыслив, старое, он наследник шутов «бомолохов» времен Аристофана, и рабов Менандра, и слуг Мольера, и клоунских реприз английского варьете.

Он воспитался на площади, и связан со старым искусством связью непрерывности смеха изменяющейся толпы.

Сергей Эйзенштейн — диалектик, теоретик, создатель новой поэтики.

Он принял революцию, лишившую его отца чинов. Революция дала ему вдохновение.

Понимание стало трагедией Чаплина, его добрый Человек стал злодеем Верду.

Трагедия Эйзенштейна — оптимистична.

Развод

Состоялся шумный развод папы с мамой, о котором шептались на кухне кухарка с курьером и горничной — они должны были быть на суде и свидетельствовать, что видели сам факт измены барыни барину, так требовал Святейший Синод.

С папой и мамой вместе прожил Сергей Михайлович Эйзенштейн тринадцать лет. Из них, вероятно, больше половины он слышал шепот, крики, упреки ночью, видел дневное молчание, условно-короткие разговоры за столом. Тринадцать лет он один. Он был тихим мальчиком. Себя сравнивал с Дэвидом Копперфилдом: Копперфилд совсем не имел отца; отец умер до рождения сына. Сын видел только гробовую плиту на могиле отца.

У Сергея все было гораздо благополучней. Отец был обыкновенным тираном — так записал сам Сергей Михайлович. Тираном, под-

ходящим по всем рубрикам семейного тиранства. Тираном даже романтичным. Папенька с кем-то даже стрелялся.

Сергей сравнивал отца и с отцом Гранде и со всеми книжными тиранами. Отец не книжный тиран, он заместитель тирана с послужным списком. У этого тирана орден Станислава и даже Анны второй степени. Вскоре, во время войны, он надел генеральские погоны — став действительным статским советником. Ходил в оперетту, не кутил, продвигался по службе, где-то был попечителем какого-то благотворительного общества — за это тоже награждали, это записывали около служебных заслуг. Он любил больше всего себя, потом сына, любил спрашивать, нравятся ли сыну постройки отца.

Одна из построек была украшена большими статуями, к ней приставленными; они ничего не поддерживали, это, вероятно, была прихоть заказчиков — богатых рижан, рекламирующих свой доходный дом.

Статуи протягивали вперед руки. В руках они держали золотые кольца. Такой золотой цепью был окаймлен дом. Статуи были сделаны из кровельного железа — так записал Сергей Михайлович. Думаю, что путает. Вероятно, они были отлиты из цинка. Конец прошлого века — век цинкового литья. Сделать из кровельного железа деву, даже не очень красивую, нельзя — слишком сложна штамповка. Сергей Михайлович видел дев в доме. Потом он сдернул памятник Александру III, сознательно повторяя то, что случилось со скульптурами его отца: построил макет памятника из папье-маше и ночью (при мне), осветив его холодным огнем прожекторов, стащил памятник с бронзового кресла.

Сергей Михайлович говорил, что он переживал свою жизнь в своих картинах. Картины — сверка жизни.

В истории Ивана Грозного он показал угнетение мальчика. Бояре угнетают сироту, садятся перед молодым царем без спроса на кресло, кладут ноги на постель его матери.

Такого не было у Сережи.

Но мальчик был одинок в пустом доме. Мама увезла все свое приданое к бабушке

Прыжки с дюн

в Петербург, на Таврическую улицу, дом 9, квартира 22. Мальчик ей писал письма, в которых уверял, что ему очень хорошо, он ходит на школьные праздники, бывает на маскарадах.

Рига была городом промышленным, с большими заводами, продукцию которых знала вся страна. Вагонный завод, резиновый завод, линолеум. В то же время в центре это был город лавок, хорошего ширпотреба. Это особенно бросалось в глаза в старом городе: там были узкие улочки.

На всю жизнь Сергей Михайлович запомнил вывеску «Аугуст Лира». Сергей Михайлович любил это место. Он писал:

«Этот магазин — рай писчебумажника: карандаши всех родов, тушь всех цветов, бумага всех сортов. Какие клякс-папиры, ручки, гофрированная бумага для цветочных горшков, резинки, конверты, бювары, перочинные ножи, папки!» (т. 1, стр. 233).

Но дальше начинаются враги Эйзенштейна: открытки всех родов, разнообразное, глянцевое, хорошенькое, трогательное, мещанское фотоискусство. Уютные надписи, сделанные для того, чтобы их вешать на стенку. Домаш-

Перед поступлением в реальное училище

няя монументальность, милые шуточки, изящный бантик. На одной стороне бантика изображена типичнейшая дама, на другой стороне не менее типичный молодой человек. Они хорошенькие, как вафли.

«А в центре узла — фасом на публику — улыбалось личико младенца. Все это вместе называлось «Узел, который связывает».

Сергей Михайлович имел горько-сладкое детство. Было тогда печенье сахарное, но с перцем, еще с какой-то ванилью: он с раннего детства объелся этой сладости.

С раннего детства сирота, у которого были отец и мать и бабушка, знал о своей будущей карьере, но мечтал от нее убежать.

Неправда жизни существует в тихих домах. В тяжелых буфетах вместе с сервизом иногда заперты скелеты, изъеденные домашней ложью.

Поэтому так легко отодвинул Сергей Михайлович весь сервиз старой жизни, весь ее уклад. Когда с него сняли груз дома, то он из мальчика, который хорошо рисует и умеет себя хорошо вести, умеет читать книги, умеет их находить и ночью видит сны о книжных магазинах, вдруг оказался человеком, предназначенным для полета, освобожденным из саркофага, раскрашенного и лакированного, в котором он лежал, опутанный правилами.

Мальчик ходил в кино. Кино существовало, как бы не существуя. О нем не говорили, хотя продавались открытки киноактеров и киноактрис. Что могло дать кино?

Кино давало скороговорку чувств и восклицание ужасов. Сергей Михайлович надолго запомнил и записал одну историю. Он пишет:

«Тревожная струна жестокости была задета во мне еще раньше.

Как странно,—живым впечатлением, но живым впечатлением с экрана.

Это была одна из очень ранних увиденных мною картин, вероятно, производства Пате.

В доме кузнеца — военный постой.

Эпоха — наполеоновские войны.

Молодая жена кузнеца изменяет мужу с молодым «ампирным» сержантом.

Муж узнает.

Ловит сержанта.

Сержант связан.

Брошен на сеновал.

Кузнец раздирает его мундир.

Обнажает плечо.

И... клеймит его плечо раскаленным железом.

Как сейчас помню: голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или пар), идущий от места ожога...

...Сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти.

В детстве она меня мучила кошмарами.

Представлялась мне ночью.

То я видел себя сержантом,

то кузнецом.

Хватался за собственное плечо.

Иногда оно мне казалось собственным,

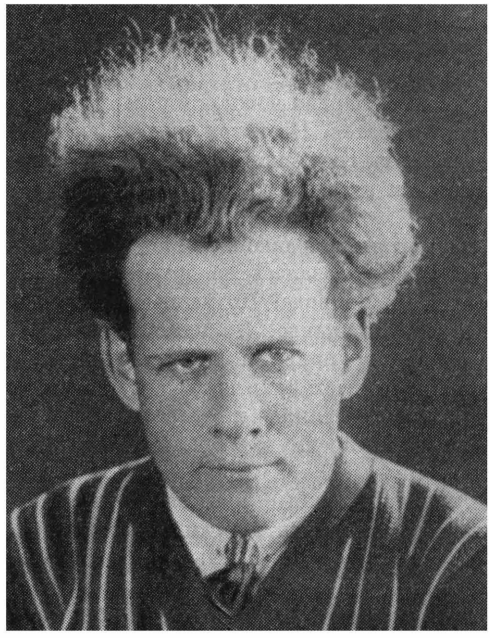
иногда чужим.

И становилось неясным, кто же кого клеймит...

Не забудем, однако, и того, что детство мое проходит в Риге в разгар событий пятого года. И есть сколько угодно более страшных и жестоких впечатлений вокруг — разгул реакции и репрессий Меллер-Закомельских и иже с ними.

Не забудем этого тем более, что в картинах моих жестокость непрерывно сплетена с темой социальной несправедливости и восстания против нее...» (т. 1, стр. 249—250).

Детство сына крупного чиновника и богатой женщины заклеймило его горячим железом, заклеймило сердце обидой и памятью о жестокости, задавило тарелками, мебелью. И он ненавидел свое детство. Он не скитался, как Дэвид Копперфилд, по дорогам, не продавал с плеч последней куртки. Он не клеил на фабричке этикеток на банки. Он был заклеймен благополучием.



Начало...

Письма к маме

Сергей Михайлович был «мальчик пай». Не мальчуган, не мальчишка, а именно мальчик. Мальчик двенадцати лет, послушный, воспитанный, шаркающий ножкой,— типичный мальчик из Риги.

Но несчастливый мальчик.

Он писал своей матери: «Мамочка! Почему ты меня жалеешь, что я один? Напротив — я принимаю гостей и хожу по субботам в кинематограф». Через несколько дней он пишет, что в кино видел картину «Потерянный котенок старухи». Он пишет, что расплакался бы, если после этого не шла бы комедия. Он успокоился. Смотрел на то, как люди бросают друг другу в лицо большие пирожные с кремом.

Бедный котенок.

Мама присылала ему открытки с изображением «Шантеклера», который шел в это время в Петербурге. Очень интересный спектакль. Все актеры были загримированы и одеты, как петухи и курицы. Мальчик написал, что это ему очень нравится.

Он многое принимал в условно благополучных маминых письмах. Подписывается он «Котик», иногда «Твой котик». Он пишет, что на рождество папа подарил ему черную фарфоровую свинушку: это была копилка в форме свинки.

В спине щель. В щель надо бросать деньги.

Мальчик пай выпиливал из фанеры карикатуры, полочки, зверей.

Через год «котик» съездил в Петербург к маме на рождество. В Риге в подарок он получил кружечку, негра из ваты и двух лебедей из целлулоида.

Мальчик пай сообщал о своих отметках. У него была собака Той. Она получила на рождество от отца ошейник. Вечером мальчик поехал к Верховским во фраке, сделанном из папиного шелкового халата, и в цилиндре. Писал маме: «Целую тебя крепко. Так крепко, что дырка будет непременно. Твой, тебя любящий искренне, Котик».

Сергею стало легче, потому что папа и мама

не встречались. Было только одиночество. И привычные вопросы отца: как тебе нравятся мои постройки?

Тогда он шаркал ножкой и говорил, что они очень нравятся. Но потом, уже взрослым человеком, сын-художник говорил про старые постройки в стиле модерн с ненавистью. Он писал:

«Объектом подражания в эту деградирующую эпоху оказалась не другая какая-либо эпоха, а... природа! Но какое же это извращенное подражание! Не принципу, не целесообразности природы и явлений природы здесь подражает архитектура, но видимости растительного мира и человеческого тела, дамского по преимуществу. И железо изгибается в лианы. Штукатурка завивается лилиями. А формы окон стараются вторить неправильно сходящимся кругам по воде. Фасады подражают раствору крыльев стрекозы. Ручки дверей, вилок и ножей, электрический звонок и ножки ламп извиваются фигурами змеящихся женских тел, в чьих волосах таинственно горят небольшим накалом электрические лампочки» (т. 2, стр. 478).

Стиль модерн скоро очень легко победил рынок. У нас в Петербурге в стиле модерн в пригороде Охты резали мебель из ольхи для самого немудрящего, непритязательного мещанства, которое быстро поверило изогнутым линиям нового иностранного стиля.

Надворный советник Эйзенштейн был настоящий поклонник стиля модерн. Вероятно, он был неплохим архитектором, хорошо располагал комнаты. Но он не столько архитектор, сколько украшатель. Ему надо было, чтобы работа нравилась всем. Всем — это губернатор, начальник гарнизона, дирекция железной дороги, остальные заказчики.

Сын впоследствии говорил об отце со свежей враждебностью. Тирании не было. Была невнимательность и жестокость. Он гнул сына мягко, так, как гнут линии орнамента, в украшениях в стиле модерн. Гнул. Приглашал к нему учительниц. Все это делал невнимательно, небрежно. Сын подчинялся отцу и писал матери: «Я нарисовал узор из гусей и собираюсь делать узор из змей».

Это уже для маминых дамских работ.

Больше всего ему нравился цирк. Он уверял, стараясь подражать хорошему тону, который царил в Риге среди людей, к кругу которых хотел принадлежать и отец, что в цирке ему нравятся лошади, дрессированные лошади, которых привозил из Петербурга Чинизелли — дрессировщик во фраке с хлыстом, ручка которого сделана из слоновой кости. Самому мальчику нравились клоуны, рыжие клоуны.

В одной из своих театральных постановок «На всякого мудреца довольно простоты» Эйзенштейн вывел на сцену сразу восемь клоунов. И все были рыжие.

Помню Сергея Михайловича молодым: золотоволосый, с нежным цветом лица и с очень красивыми руками. Таким, вероятно, он был и в детстве — высоколобый, нежный, тихий, легко ранимый мальчик.

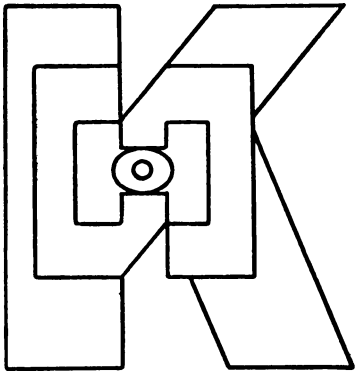
Много учился. Учился английскому, французскому языкам и даже фотографии: все шло успешно.

Когда он вырос, то элегантность приняла форму эксцентриады. Эйзенштейн носил очень широкие штаны, подчеркивал, зачесывая свои золотые волосы, высоту лба. Он не был толстяком. По сложению человек этот похож на японского борца с невыделенными сильными мускулами, с очень широкой грудной клеткой и с мягкими движениями.

Маме мальчик писал про цирк так: «Подумай, я был в цирке и видал сразу четырнадцать львов. Как они рычали! Чуть укротителя не съели! Вчера я был днем в театре на «Демоне». Но Демон сам мне не понравился. А жених Тамары похож на твоего куафера. Очень мне надоело в предпоследней картине слушать разговор Тамары и Демона». И дальше он продолжал: «Я пишу уже по-английски диктовки, учу новый стишок по-английски. Благодарю за открытки...» и т. д.

Он писал условные письма хорошего нескучающего мальчика. Обиды развода смягчались. Он ездил в Петербург на рождество и пасху. И у папы и у мамы он сохранял горько вежливое спокойствие.

(Продолжение следует)



За рубежом

Брехт и эпический кинематограф

Ю. Кузнецов

Обычно, начиная разговор о влиянии творческой и теоретической деятельности Бертольта Брехта на современный кинематограф, обстоятельно исследуют теорию эпического театра и эффект очуждения—каждый раз заново и каждый раз достаточно широко. Непременно собираются воедино рассеянные по разным статьям Брехта его высказывания о кино. Подготовив этот солидный базис, переходят к конкретным примерам использования эффекта очуждения в кино.

Попробуем сократить этот путь. Возьмем за исходное положение, что теория эпического театра достаточно известна, что «эффект очуждения — явление весьма распространенное в современном киноискусстве» (А. Дымшиц), и остановимся лишь на некоторых выразительных средствах, используемых кинематографом и эпическим театром и служащих общей цели — эпизации драматического действия. Такими средствами в современном кино будут: надпись (проекция у Брехта), песня или куплет (зонг), авторский голос (ведущий, рассказчик) и, наконец, кинохроника, или, если говорить шире, документ. Правда, все эти приемы выполняют в фильмах разнообразные функции, поэтому необходимо заранее условиться, что здесь речь пойдет только о таком их использовании, когда они становятся средством очуждения изобразительного или словесного материала, «непосредственным переходом от изображения к комментарию» (Брехт).

I

Так мы и поставили пьесу, словно отчет о великой эпохе.
Б. Брехт

15 января 1932 года в берлинском театре Комедии состоялась премьера пьесы Бертольта Брехта «Мать», а спустя три года пьеса была поставлена в Нью-Йорке в «Тиэтр Юнион». Оба спектакля вызвали бурные споры и отклики в печати. Часто пьесу Брехта сравнивали с фильмом В. Пудовкина, причем предпочтение отдавали фильму, поставленному по законам классической, аристотелевской драматургии. Автор сценария Н. Зархи рассматривал природу кинематографа, как сплав элементов драматического, эпического и изобразительного искусств. Основным из этих трех начал Зархи считал начало драматическое.

«В отличие от Горького,— писал Н. Иезуитов в книге о В. Пудовкине,— в сценарии Зархи в финале умирали и мать и сын. Автор считал, что такой фильм должен создать наи-

больший трагизм. Много лет спустя он передумал финал «Матери» и признал ошибку варианта, легшего в основу картины. В беседе с нами весной 1934 года он высказал сожаление, что настоящее решение конца картины пришло к нему с Пудовкиным слишком поздно. А нужно было, говорил он, изобразив смерть матери так, как она и была показана, сына ее Пашку оставить живым, чтобы он со знаменем в руках шел прямо в 1917 год. Тогда режиссеру не пришлось бы придумывать орнаментальную концовку из кремлевских зубцов, потому что сами оптимистические кадры Пашки уже создавали бы необходимую атмосферу бодрого и энергичного финала»*.

Можно предположить, что такая мысль появилась у Зархи под влиянием Брехта (в 1933 году пьеса была переведена на русский язык и вошла в изданный в 1934 году сборник его пьес «Эпические драмы»).

Авторы американской постановки пошли примерно тем же путем, что в свое время Зархи и Пудовкин, не рискнув отойти от драматургических традиций. О том, что получилось в итоге соединения новаторской пьесы с традиционной постановкой, лучше всего сказал сам Брехт в стихотворном «Письме к нью-йоркскому рабочему театру «Юнион» касательно пьесы «Мать»:

Отважная становится всего лишь доброй.
Историческое — повседневным.
Вместо восхищения
Вы добиваетесь сострадания к Матери,
Потерявшей своего сына.
Гибель сына
Вы хитроумно переносите в финал.
Только в этом случае, думаете вы,
Зритель будет смотреть на сцену с интересом,
Пока не опустится занавес **.

В том же «Письме» Брехт перечисляет те элементы постановки, которые стали впоследствии характерными элементами эпического театра: «фотографии самых крупных противников проецировались на щиты задника», «высказывания классиков социализма, начертанные на полотнищах или проецируемые на задник, окружали наших ревностных актеров», «музыкальные номера исполнялись легко и не без обаяния» (1, 476, 477). Необходимо еще упомянуть о хорах, которые «апеллируют к зрителю как к человеку практического действия, призывают его к независимой позиции по отношению к изображаемому миру и к самому изображению» (1, 465). Все эти элементы эпического театра «обеспечивают зрителю возможность монтажа, эксперимента и абстрагирования, что является... задачей» эпического театра (1, 483).

В литературе о Брехте в свое время наряду с термином «параболическая драматургия» было введено в употребление понятие «стереометрической структуры».

«При всей условности этого определения,— пишет И. Фрадкин,— оно понятно и справедливо: ...Брехт к двум обычным, так сказать, «планиметрическим» измерениям драмы, диалогу и действию, добавил третье измерение, эпическое»*.

Какие же конкретные формы принимает эта структура в драматургии Брехта, из чего она складывается? Ключ к пониманию стереометрической структуры следует искать в проблеме открытого комментария и хора как специфической формы авторского комментария. Как разновидность того же комментария в пьесах Брехта можно рассматривать зонг, проекции, прологи и эпилоги. Интересно, что все эти приемы очуждения справедливо сопоставлялись исследователями непосредственно с методом эпического повествования в кинематографе.

Действительно, роль *всевидящей* камеры можно сравнивать с ролью *всезнающего* рассказчика... Последовательное применение метода монтажа, которое в театре было известно лишь в ревю, можно сравнить с авторским рассказом в фильме или романе. Проследим, теперь уже в непосредственной связи с развитием кинематографа, тот путь взаимного влияния, который проделал прием очуждения в современном искусстве.

---

* Н. Иезуитов. Пудовкин. Пути творчества, М.— Л., «Искусство», 1937, стр. 61.

** Бертольт Брехт. Театр. т. 1, М., «Искусство», 1963, стр. 477. (В дальнейшем указываются в скобках только том и страница.— *Ю. К.*)

* И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт, М., «Наука», 1965, стр. 320.

II

В звуковом фильме существует дурной обычай принципиально игнорировать титры.

Б. Брехт

К моменту появления звукового кино видимое на экране слово (надпись или титр) имело уже свою достаточно длинную историю. Появившись в первые годы существования кинематографа как неизбежное зло (зрителю нужно было сообщить некоторые сведения, и не на языке жестов и пантомимы, а в конкретной, не допускающей различных толкований форме), надпись затем прочно заняла в фильме с в о е место и стала выполнять с в о и функции. Конечно, надпись в сочетании с изображением впервые появилась не в кино и не в театре Брехта. Истоки ее — в книге, плакате, театральной афише. Это по форме. Содержанием же кинематографическая надпись во многом напоминала «реплику в сторону» или авторскую ремарку.

Основным назначением надписей в кинематографе немого периода была информация. Надписи рассказывали зрителю о месте, времени и протекающих в фильме событиях, о героях и об отношениях между героями. Одновременно надпись замещала изображение и служила связующим звеном в общем повествовании. Такое использование надписей было правилом, но бывали исключения, когда «лирические заголовки, титры-диалоги могут нередко означать гораздо большее. В должных местах они действуют как сентенции и одним словом придают заостренному положению предельную интенсивность... Такого рода титры часто делают возможной особую тонкость в мимике, вкратце сообщая нам, как бы в предисловии, душевные предпосылки»*.

В эпическом театре Брехта надпись также рассказывала о событиях, не происходивших на сцене, но роль надписи в спектакле была несколько иной в соседстве со слышимым диалогом или монологом. Если в немом кино надпись, условно говоря, являлась лишь вторым измерением, дополняя изображение, то у Брехта, как уже говорилось, надпись становилась третьим измерением. Замечательно то, что Брехт уловил в кинематографической надписи тот момент очуждения, который был ей присущ. Ведь надпись в фильме независимо от своего содержания и назначения разрывала изображение, создавала паузы, переключала сознание и психику зрителя с переживания, «чувствования» на мысль, переданную в форме видимого слова.

Надпись, выбранная Брехтом для той или иной сцены, очуждала события уже в силу своей откровенной условности, в силу своего контрапунктического по отношению к действию положения. В едином целом спектакля происходило расчленение на автора, актера и зрителя. Автор проводил свою концепцию не только выбором композиции, декораций, освещения, вообще монтажа материала, но и с помощью проекций, игравших в действии роль документа. Надпись помогала зрителю, столкнувшемуся с двумя точками отсчета — автора и актера,— очуждать материал, дистанциировать его.

Собственно, развитие этого приема в драматургии Брехта совпадает со звуковым периодом кино. Но уже в фильмах немого периода, и в первую очередь советских, наметилось то творческое, более того, «брехтовское» отношение к надписи, с которым мы столкнемся в пьесах немецкого драматурга, начиная с «Трехгрошовой оперы». Уже в фильмах Эйзенштейна, Шуб и особенно Вертова мы найдем характерные примеры очуждения изобразительного материала по средством надписи: цитаты, отрывки из документов, статистику, исторические справки.

С появлением в кинематографе звука надпись, казалось бы, должна была исчезнуть. И, действительно, диалог захлестнул экран, и лаконичная форма передачи авторской мысли — надпись — стала все больше и больше вытесняться звучащим словом. Это и дало Брехту повод сказать во время работы над экранизацией «Трехгрошовой оперы», что «в звуковом кино существует дурной обы-

* Бела Балаш. Культура кино, Л., Госиздат, 1925, стр. 72, 73.

чай принципиально игнорировать титры»*. Правда, без изменений продолжали существовать вступительные титры. Им не придавали серьезного значения, считая неизбежным довеском к фильму. Редко задумывались о том, что даже эта, казалось бы, начисто служебная часть фильма играет очень важную роль в его композиции, что она является своеобразной увертюрой, вступлением, дающим зрителю возможность настроиться на определенный тон.

Во время своих первых кинематографических опытов Брехт пытался воплотить в фильме принципы эпического театра, в частности творческое использование надписей. Он указывал, что титры «Трехгрошового фильма» (так назывался фильм в творческой заявке Брехта) — «это общий снимок духовного действия целых частей. Они не только объясняют происходящее. При определенных обстоятельствах они могут претендовать на самостоятельную ценность: тогда их функция состояла бы в самодемонстрации. Кроме того, они, разделяя фильм на главы, позволяют достигнуть эпического течения событий»**. О таком использовании надписей кинематограф в целом еще не помышлял, хотя примерно то же можно было сказать о фильмах, например, Дзиги Вертова. Надписи в его фильмах часто читались, как стихи, изображение следовало за словом, и каждый из этих двух компонентов был значим сам по себе. Преобладала традиционная точка зрения на драматургию фильма: «Автор обязан воплотить все свои мысли в действии» (1, 50). В защиту кинематографа нужно отметить, что надпись как элемент эпического рассказа и как средство очуждения изобразительного материала продолжала свое развитие в документальном кино, где она часто замещала авторский голос, звучащий в форме дикторского текста. В игровом же кинематографе интерес к надписи возродился намного позднее — в начале шестидесятых годов.

В свое время Брехт и западногерманский режиссер Вольфганг Штаудте хотели поставить фильм по пьесе «Матушка Кураж и ее дети». Характерно, что именно Брехт был сторонником необычной, очужденной формы фильма. «У него была совсем странная идея,— вспоминал потом Штаудте.— Например, он мне говорит однажды: «Говорил с одним директором лаборатории, он так обрабатывает киноматериал, что он выглядит, как средневековая гравюра на меди...» Я спросил Брехта: «Чего вы, собственно, хотите? Может быть, вы хотите сделать стилизованный фильм для избранных? Но тогда необходимо изменить и звук, нужно записать диалоги на старый эдисонов валик. Не можем же мы, с одной стороны, работать с современной звукозаписывающей аппаратурой и одновременно заставить изображение двигаться скачками, как будто фильм был создан за тридцать лет до войны!»* Фильм так и не состоялся, был написан лишь сценарий.

III

Использование фильма как чистого документа сфотографированной действительности, как совести эпический театр должен еще испытать.
Б. Брехт

В конце двадцатых годов Ю. Тынянов в книге «Архаисты и новаторы» писал: «Совсем недавно читатель начал как-то обходить и стихи, и прозу. Это еще робкий, еще не признающийся в этом читатель; тем не менее он едва ли не самый любопытный — он непосредственно идет к хронике, рецензии, полемике — к тем журнальным задворкам, из которых вырисовывается новый тип журнала»**.

Интерес к сочетанию документа с авторским вымыслом или к чистому документу проявлялся, конечно, не только в литературе. Скажем, в графическом искусстве наступила «эра» фотомонтажа. В театре ошеломляющее впечатление на зрителя производили опыты С. Эйзенштейна, Э. Пискатора и Б. Брехта, использовавших в своих спектаклях кинохро-

---

* Бертольт Брехт. О кинематографе.—Вопросы киноискусства, вып. II, М., «Наука», 1968, стр. 203.
** Там же, стр. 202.

* «Разговор с Вольфгангом Штаудте». — «Киноизкуство», София, 1966, № 6, стр. 64—65.
** Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, Л., «Прибой», 1929, стр. 542.

нику. В литературе можно, например, вспомнить Д. Дос-Пассоса или М. Шагинян, строивших свои романы в монтажно-хроникальной стилистике. В кино все больший успех начинает завоевывать монтажный кинематограф Эйзенштейна, Вертова, Шуб. Иногда то, что видел зритель на экране, не было документом, но при известных условиях «в п е ч а т л е н и е документальности» было для зрителя «важнее ее подлинности»*.

Если углубиться в историю кино, то можно вспомнить пропагандистские фильмы, созданные в годы первой мировой войны,— в них игровой материал перемежался кинохроникой военных событий. Если сделать еще один шаг, необходимо будет вспомнить о предвидении В. Брюсова, высказанном в 1908 году, когда кинематограф был только развлекательным аттракционом. Брюсов отмечал, что реалистический театр стремится к тому, чтобы на сцене все было, «как в жизни», но что при этом правда все равно нарушается, а театральная условность остается условностью. Возражения Брюсова вызывал и условный метод игры, «когда актеры не играют, а изображают, что играют». «...Устранить все эти несовершенства,— писал он,— (дав, например, больше места фонографу и синематографу, которые еще мало использованы театром)»**, поможет синтез искусств.

Одним из первых удалось успешно сочетать драму и фильм Пискатору («Несмотря ни на что», 1925). Режиссер смонтировал в спектакле материал подлинных речей, газетных статей и воззваний, фотографии и кадры кинохроники. Воздействие было огромным: «Эти картины встряхивали пролетарские массы гораздо сильнее, чем сотни докладов». Впоследствии и Пискатор и Брехт часто использовали фильм как важный смысловой компонент спектакля. Большая и интересная практика привела к не менее интересным и значащим теоретическим выводам, которые и были сделаны Пискатором в его книге «Политический театр»: «Тот потрясающий успех, который имело применение кино, доказал, что кино, вопреки всем теоретическим объяснениям, уместно не только там, где дело идет о показе политических и общественных взаимоотношений, то есть в области содержания, но и в другом смысле — в отношении ф о р м ы»*. Впоследствии Пискатору и Брехту указывали на то, что идею сочетания драматического действия и кинодокумента они заимствовали у советских деятелей театра. Пискатор отвечал: ну что же, может быть. Но совпадение лишь доказывает, что дело не просто в техническом эксперименте, а в зарождении нового метода, основывающегося «на общем нам всем мировоззрении» и на «лучшем художественном построении».

Документ (хроника) так же сильно воздействовал на зрителя и в кинематографе. Приемы включения документа были различными. Во многие игровые фильмы включались кадры кинохроники. Например, в комическую ленту с участием Пата и Паташона вклеивали съемки лыжных соревнований. Работавший в документальном кино Дзига Вертов считал, что каждый кадр его фильмов является документом, но Виктор Шкловский хотел знать номер того паровоза, который он видит в вертовском фильме. Вертов с ним упорно не соглашался, но однажды сказал, что все его поиски — это поиски «живого человека». И действительно, хроникальные съемки В. И. Ленина или синхронные интервью из «Трех песен о Ленине» воспринимались как несомненный документ в соседстве с другими документальными же кадрами, но воспринимавшимися уже как обобщение.

В получивших самое широкое распространение в мировом кинематографе монтажных фильмах документ занимал ведущее место. И тем не менее сочетание «чистых документов» могло быть даже не просто искажением истории, а откровенной ее фальсификацией. Так было с пропагандистскими фильмами третьего рейха.

---

* Ю. М а н н. К спорам о художественном документе.— «Новый мир», 1968, № 8, стр. 245.

** «Театр. Книга о новом театре», СПб., «Шиповник», 1908, стр. 247.

* Э р в и н П и с к а т о р. Политический театр, М., ГИХЛ, 1934, стр. 76—79.

Что же или кто же определяет появление того или иного документа в художественном произведении? Почему одни и те же хроникальные кадры воздействуют на нас по-разному, будучи поставлены в разные монтажные сочетания? Или почему разные по своей фактуре и времени документы могут толкнуть нас к одной и той же мысли, к одной и той же ассоциации?

Дзига Вертов как-то сказал, касаясь первых советских документальных фильмов и имея в виду их изобразительную неоригинальность, что если убрать из них надписи, то получится вполне контрреволюционный материал. Но, как возражал Эйзенштейн, «зачем вырезать эти надписи, если при наличии этих надписей эффект получается?» Точно так же не случаен документ в ткани художественного произведения. Его появление и метод сочетания с игровыми кусками всегда будет определен авторским мировоззрением, эстетическими привязанностями автора, авторской идеей. Одним словом, «факт взывает к интерпретации, в этом правило»*.

Можно лишь отметить один фактор, который, на мой взгляд, остается в наше время общим для самых разных художников. Этот фактор во многом определяется потребностью читателя или зрителя в эпизации искусства вообще и кинематографа, в частности. Видимо, сам характер современной жизни человечества — постоянное чередование художественного образа и факта, эмоционального переживания и документа, общего и конкретного — порождает такое художественное произведение, которое становится как бы моделью этой жизни, концентрируя в себе сочетание тех же элементов. Причем все большее внимание привлекает к себе личность автора, его конкретная индивидуальность, то есть одна из двух сторон диалога, постоянно идущего между художником и обществом. В этом разговоре между автором и зрителем одинаково сильными аргументами остаются и средства, взывающие к разуму, и средства эмоциональные.

* Л. Козлов. Автора, автора! — «Иностранная литература», 1966, № 8, стр. 196.

IV

Существуют три плоскости: обыденная речь, торжественная речь и пение. Эти плоскости необходимо отделять друг от друга.

Б. Брехт

Песня играла роль доносчицы, подстрекательницы, роющейся в чужом грязном белье.

Б. Брехт

Да, эпический театр не отказывался от эмоционального воздействия на зрителя, и рядом с проекциями, фотографиями, статистикой звучала песня — зонг. В своих «Оптимистических записках» Александр Володин писал по этому поводу: «Считается, что спектакли Брехта интеллектуальны. Он и сам так считал, но, мне кажется, ошибался. Да, он анализирует и растолковывает противоречия жизни. Последовательно, трезво, с цифрами в руках. Но вдруг — песня. Которая есть страсть его, гнев его, протест и мука его души. Это все равно, как после рассудительного доклада — с разбегу головой об стену!»* Зонг воздействовал почти исключительно эмоционально. И все-таки являлся выразителем авторской мысли.

Брехт не изобрел зонга; когда он им воспользовался в своих спектаклях, зонг «уже был традиционной формой», «народной песней больших городов» (5/I, 326). Таким же искусством, порожденным городом, был и кинематограф, а прямым предшественником брехтовского театра и кино был балаган. Традиции народного зрелища во многом определили и форму брехтовского зонга — обращение к зрителю.

Функции зонга в драматургии Брехта разнообразны, но, огрубляя, их можно свести к трем группам: сообщение, трактовка событий, их оценка. Те же задачи возложены на авторский голос вообще. Для Брехта главным началом искусства остается мысль, и мысль активная, наступательная; для его драматургии важнее не столько воссоздание жизни, сколько ее анализ. Да, в зонге нравоучение облекается в эмоциональную форму, но вместе с тем «в стихах отпадает

* Александр Володин. Для театра и кино, М., «Искусство», 1967, стр. 308.

много случайного, незначительного... Стихи делают иные слова более весомыми и памятными, а атаку на умы более мощной» (5/II, 490. Разрядка моя.— *Ю. К.*).

В начале тридцатых годов песня в кино занимала довольно видное, но и вместе с тем строго ограниченное место. Она была эстрадным аттракционом, непременным компонентом бесчисленных музыкальных комедий и фильмов-ревю. Правда, уже в те годы наметилось деление на шлягер (западное кино) и лейтмотивную песню (советское кино). «Шлягеры,— писал И. Иоффе,— не имея драматургической роли, являясь внешним моментом... могут быть заменены другими номерами. Наши лейтмотивные песни выполняют серьезную драматургическую роль...»* Другие исследователи также считали недостатком шлягера, что он «уничтожил напряженность важнейших моментов фильма, так как... задерживал действие»**. Оба высказывания примечательны: авторы стоят на позициях традиционной драматургии, хотя деление на песню и шлягер отражало подлинное состояние вещей. Шлягер играл развлекательную роль в музыкальном фильме-обозрении, не очуждая материал и не донося до зрителя авторскую мысль по той лишь причине, что ни очуждать, ни доносить было нечего.

Одним из первых фильмов последнего десятилетия, свидетельствовавших о возрождении в кино брехтовских традиций, был фильм Курта Гофмана «Мы вундеркинды» (1959). Традиционную, аристотелевскую драматургию фильма разрушали, буквально взрывали две условные, непосредственно с действием не связанные фигуры — два комментатора-куплетиста, два своеобразных «клоуна у экрана». Сам комментарий Гофман назвал «комедиантски-сатирическим», а фильм скорее всего остался бы средним фильмом, если бы не удачно найденная режиссером форма кинопредставления. «Мы вундеркинды» — комедия, представление, построенное на столкновении изображения, претендующего на спокойное повествование, и озорного, едкого, часто использующего каламбуры авторского слова. Конструкция фильма откровенно условна, но, как очень верно заметил Б. Балтер, такие фильмы «по форме тенденциозно условны, но по существу отражают время... психологически достоверно»*. И зонг, наравне с комментарием, создает в фильме дополнительное измерение. Куплеты ведущих — не просто добавление к комедийному образу. По своей стилистике зонг в фильме стремится к тому же условно-объективному тону (разве чуть-чуть уж больше, чем надо, объективному), в котором решен изобразительный ряд.

Но вот это совпадение двух одинаковых тональностей как раз и создает тот перебыток, который уже ведет к скачку в прямо противоположное качество — сатирическое. Так, кадры, показывающие семью фрау Майзегайер в сочетании с авторским зонгом о ней создают сатирический образ «истинно германской семьи», а «зонг о марше» (кстати, заменяющий уже действительные события), великолепно стилизованный под «ведущий музыкальный жанр» третьего рейха, создает пародийный образ на этот раз чисто словесными средствами.

Зонг в фильме «Мы вундеркинды» нельзя рассматривать как «реплику в сторону», тем более как информацию. Точнее, информация в зонгах фильма есть, но она не влияет на фабулу, не сообщает конкретных фактов, это информация эмоциональная. Главное назначение зонгов — служить обобщению, эпизации драматургии фильма, выражению авторской позиции. Сочетание комментария и тенденциозно отобранных событий, авторской иронии и образа идеализированного героя толкает вперед действие, построенное по законам эпического жанра. Частные судьбы Бруно Тихеса и Ганса Беккеля включаются автором в общий ход истории.

Близок «Вундеркиндам» по своей стилистике фильм Рольфа Тиле «Девица Розмари».

---

* И. И. Иоффе. Музыка советского кино, Л., 1938, стр. 147.

** К. Лондон. Музыка фильма, М.— Л., «Искусство», 1937, стр. 83.

* Б. Балтер. В сб.: «Ваше слово, товарищ автор», М., «Искусство», 1965, стр. 53.

И метод драматургической организации действия восходит все к тому же Брехту. И в этот фильм режиссер вводит комментаторов-куплетистов, которые поют песенки о стране «экономического чуда» и иронически оценивают поступки героев. Но в отличие от Гофмана и приближаясь к Брехту, Тиле не предоставляет своим конферансье самостоятельной, надсобытийной и остраненной позиции. Он включает их в действие, делает их участниками событий. Эффект очуждения приобретает новые оттенки.

Интереснейшее развитие находит зонг в наши дни в музыкальных фильмах, так называемых «мьюзиклах». Но это уже своя большая тема. Вспомним лишь слова Брехта из примечаний к «Трехгрошовой опере»: «...Что касается мелодии, то ей не нужно следовать слепо: существует манера говорить, вопреки музыке, дающая подчас очень большой эффект. Секрет этого эффекта — упорная, не считающаяся с музыкой и ритмом, неподкупная трезвость. Если же речь актера входит в русло мелодии, это должно восприниматься как событие» (1, 257). Подтверждение этим словам — в пьесах самого Брехта, в мьюзиклах «Вестсайдская история» Р. Уайза, «Оливер!» К. Рида, «Моя прекрасная леди» Дж. Кьюкора.

V

В стихах отпадает много случайного, незначительного, половинчатого и остается только то, что вскрывает главную линию...
Б. Брехт

О кинематографичности поэзии и поэтичности кинематографа в разное время было сказано немало интересного. Первые теоретики киноискусства, в частности Бела Балаш, считали, что кино из всех видов литературы больше всего тяготеет к поэзии. Подлинным откровением стал эйзенштейновский анализ поэзии Пушкина и «кинематографического» ви́дения поэта. Затем заговорили о кинематографичности Маяковского, Ахматовой...

«Нам бы только до взморья добраться,
Дорогая моя!» — «Молчи...»
И по лестнице стали спускаться,
Задыхаясь, искали ключи.

Как на экране, быстро сменяются места действий. После спуска по лестнице — панорамой: «мимо зданий, где мы когда-то...»; наплывом: «танцевали, пили вино», «мимо белых колонн Сената» (опять панорамой) — «туда, где темно, темно»*. Все это так, но каковы те законы, по которым поэтическое слово и кинокадр, уже как элементы единой композиции, составят сплав, а не сочетание? Какие стихи «читаются» с экрана, а каким противопоказано сочетание с кинопзображением? Более того, будем считать, что и эта задача решена: поэтическое слово и кадр «зазвучали в унисон», дополнили друг друга, создали единый лирический образ. Примеры этому есть, правда, уже ставшие классическими — «Ночная почта» Б. Райта или «Сена встречает Париж» Й. Ивенса и Ж. Превера. Но как быть, если автор предназначает поэтическому слову другую роль, если в стихе главное уже не его видимая образность, кинематографичность, а его философичность, отвлеченность, если поэтическое слово за кадром — авторский голос, обращенный к зрителю, диалог с ним? Если поэзия стремится опровергнуть кадр, переиначить его, придать кадру характер очуждения?

Вернемся к примеру, уже отошедшему в прошлое, но весьма характерному — к фильму «Чистые пруды». В одном из интервью сценаристке Белле Ахмадулиной был задан вопрос о перспективах сочетания стиха и экранного изображения. «Стихи могут служить,— ответила поэтесса,— не только для прямого комментария происходящего в кадре действия, но и для других, более отвлеченных целей». Пока все это верно, но вот собственно программа фильма: «Мы... стремились, чтобы кинематографическая форма стала более яркой, более эффектной. Мы нарушили последовательность течения времени... А главное, стало гораздо больше стихов. Я написала их специально для фильма. Стихи должны пронизывать все действие. Они как бы обволакивают фильм»**.

---

* Е. Добин. Поэзия Анны Ахматовой, Л., «Советский писатель», 1968, стр. 72.
** «Советский экран», 1965, № 6, стр. 4,5.

В фильме звучали стихи, прочитанные автором неповторимо, уникально, на экране возникали красивые, опоэтизированные образы. А сплава не получалось. Стихи парили где-то в стороне, «над» происходящим, а герои и «героические» ситуации безуспешно подгонялись под философски обобщенное содержание стиха. В одной из рецензий на фильм было высказано интересное предположение о возможном сочетании ахмадулинских стихов и изобразительного строя фильма: «...какой получился бы удивительный результат, если бы поэтическое слово... столкнулось на экране с жестокой и скрупулезной точностью военного быта, с полной правдой актера и кадра. Искра поэзии могла возникнуть из этой сшибки»*. К такому же выводу приходит и Владимир Огнев, специально занимающийся этой проблемой. В статье «Поэзия в кино» он пишет: «...красивый кадр чаще «враждует» со стихом, чем «незаметный», прозаический. Выстроенный, заведомо «поэтичный» кадр как бы сигнализирует о приподнятости тона. А стихи в этом случае не возвышают явление, а становятся с ним вровень — иллюстрируют его. Наоборот, несовпадение, «контраст фактур» (С. Юткевич) приводит чаще к желательному результату»**. А ведь режиссер фильма п о ч т и пошел по этому пути. Пролог «Чистых прудов» снят в документальной манере, это почти документ, во всяком случае «под документ», а за кадром звучат стихи. Но «сшибки» нет. И таких вставок в фильме было сделано пять!

Обязательно ли поэтическое слово должно сталкиваться, чтобы породить очуждение содержания, с документальностью исторического фона и строгой достоверностью характеров? Видимо, нет. И одна из возможных причин неудачи «Чистых прудов» заложена в самом характере поэтического комментария. Вернемся к интервью с Ахмадулиной. Стихи, по замыслу автора, «как бы обволакивают фильм». То есть стирают четкие границы кадра, часто делают этот кадр попросту ненужным. Стихи начинают звучать сами по себе. Плавная, напевная ритмика стиха, тем более в прочтении самой поэтессы, уже о б в о л а к и в а е т не изобразительный ряд фильма, а слух и сознание зрителя. Стих становится самоценным, порождает свой ряд ассоциаций, гипнотизирует зрителя, перестает воздействовать на зрителя уже в силу своей гладкости, текучести.

Брехт в свое время обратил внимание на то, что поэзия, рассчитанная на слуховое восприятие, теряет в этом восприятии, если она рифмованная и с регулярным ритмом. «Подчеркнуто регулярные ритмы,— писал он,— всегда оказывали на меня неприятно убаюкивающее, усыпляющее действие, подобно подчеркнуто регулярным однообразным шумам (капли, падающие на крышу; жужжание мотора); они повергают человека в некий транс. Можно себе представить, что когда-то они действовали возбуждающе; теперь этого больше нет» (5/I, 325). «В той... атмосфере полусна... стихия мысли играла весьма своеобразную роль: возникали скорее ассоциации, нежели собственно мысли; мысль как бы качалась на волнах, и если человек хотел думать, он должен был всякий раз сперва вырваться из все уравнивающего, нейтрализующего, нивелирующего настроения» (5/I, 325, 326). Вот здесь кадр и должен был помочь зрителю «вырваться».

В фильме Т. Абуладзе «Мольба» будоражит, не дает успокоиться, впасть в состояние «полусна» другое. Стихи Важа Пшавелы, пронизывающие весь фильм, прочитаны на два голоса — актером и актрисой. Они прочитаны мягко, без нажима, без пафоса, порой кажется, что даже без выражения, на одной интонации, как один огромный авторский монолог, обращенный в зал. Но что-то постоянно тревожит, не позволяет пропустить стихи мимо ушей, не дает им затеряться среди сложных иносказательных образов, возникающих на экране. И это «что-то» — грузинский акцент. Знакомое и привычное слово, произнесенное человеком, говорящим не на родном языке, как заметили лингвисты, приобретает вдруг необычную звуковую оболочку, которая толкает, беспо-

* Л. Г у р е в и ч. Высокопарный экран.— «Искусство кино», 1966, № 10, стр. 39.

** В л а д и м и р О г н е в. Поэзия в кино.— «Искусство кино», 1969, № 3, стр. 29.

коит наше сознание. Но авторам этого мало. Не в силах изменить строения стиха, его ритм, они нам повторяют этот стих еще и еще раз. «Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного» (5/II, 113). И это очень важно для Абуладзе, потому что его «Мольба» — фильм-исповедь и фильм-проповедь одновременно, и ни одно звено не должно из него выпасть, затеряться, проскользнуть в полусне мимо сознания.

VI

Уже обычный реалистический диалог затрудняет передачу духовной сложности современного человека. Моэму недостает внутреннего монолога и реплик в сторону. Сейчас больше и прежде всего нужна «драма души». По мнению Моэма, такое направление навязано драматургам успехами кино.

Б. Брехт

Тяготение театра к кинематографу — процесс, отмеченный Соммерсетом Моэмом, а вслед за ним и Брехтом,— началось еще в самом начале века. Кинематограф испытал на себе прямо-таки всесильное влияние театра (рецидивы этого влияния наблюдаются до сих пор), но и театр, как становилось все более очевидно, уже не мог не учитывать новой эстетики молодого искусства. В те же годы можно было наблюдать еще один процесс, оказывавший влияние и на драматическое искусство и на экранное,— романизацию, используя термин М. Бахтина, этих искусств, сближение их с литературой. В 1916 году, когда две трети всей кинопродукции составляла кинодрама, обозреватель журнала «Проэктор» не без основания утверждал, что «на развалинах кинодрамы возникает новый, более совершенный вид светотворчества — киноповесть», что «киноповесть определенно отмежевывается от театра и всего «театрального», ибо корни, питающие этот новый вид искусства, лежат в области литературы, а отнюдь не драмы», что, наконец, «киноповесть — это будущее экрана, его завтрашний день»*.

За несколько лет до этого в уже упоминавшемся сборнике «Театр» была напечатана статья Ф. Сологуба, предвосхитившая отдельные находки «эпического театра». Театральное зрелище следующим образом представлялось писателю: «Автор или заменяющий его чтец — и даже лучше чтец, бесстрастный и спокойный и не взволнованный авторской робостью перед зрителями... сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Пред ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, с начала: читает название драмы. Имя автора... Затем перечисление действующих лиц. Предисловие или замечания от автора, если они есть... Все ремарки, не опуская даже и самых маленьких, хотя бы в одно только слово. И по мере того, как чтец около сцены читает, раздвигается занавес...»*

Это же прообраз «от автора» в инсценировке «Воскресения»! А разве этот человек, незаметно устроившийся «где-нибудь в стороне», не напоминает нам привычного Ведущего из радиопьесы или диктора в документальном фильме? Разве не «бесстрастный и спокойный» голос слышим мы в «Обыкновенном фашизме»? Но ведь, кажется, в «Обыкновенном фашизме» все иначе — там именно а в т о р говорит с нами? Да, автор, но нашедший для своего монолога сдержанную и как бы внешне невыразительную, отличную от актерской манеру. И эта манера создала ту дистанцию между зрителем и материалом, которая была необходима для размышления.

Театру и кинематографу недоставало не только внутреннего монолога или реплики в сторону, им недоставало прямого авторского слова. У автора, с одной стороны, и у зрителя, с другой, наметилось тяготение к установлению максимально возможного контакта. И вся история кинематографа — поиск такого контакта. Формы его были различны. И надпись, и песня, и стихи, и хроника, вмонтированная в игровой эпизод, — несомненные приметы авторского голоса, авторской мысли. С появлением внутреннего монолога и авторского голоса кинематограф, по справедливому замечанию Ромма, получил оружие грозной силы.

* И. Петровский. «Кинодрама» или «киноповесть».— «Проэктор», 1916, № 20, стр. 18—20.

* «Театр. Книга о новом театре», СПб., «Шиповник», 1908, стр. 186, 187.

В закадровом тексте автор получил возможность выразить свою мысль в форме наиболее адекватной. Правда, самой потребности в авторском монологе не всегда соответствовала форма ее выражения. И здесь, в поисках форм для выражения авторского голоса, кинематограф еще часто шел путями, проложенными театром.

Неоднократно было отмечено, что чаще всего авторский текст появляется в начале или в конце фильма как вступление или заключение. Действительно, если голос автора не претендует на создание о б р а з а рассказчика, а служит лишь способом информации, композиционным приемом или своего рода камертоном фильма, так оно и происходит. В этом случае и театр и кино, впитывая романные формы, останавливаются лишь на полпути. Там же, где авторский голос пропитывает все действие, становится самостоятельным «персонажем», меняется сам метод организации материала, метод рассказывания.

Если попробовать проследить на примере драматургии Брехта, каким же образом автор «включает» зрителя в действие или, наоборот, резюмирует это действие, обнаружится довольно ограниченное количество общих форм. В одном случае это делают все исполнители — «Сейчас мы вам расскажем...» («Исключение и правило»). В другом — это делает отдельный персонаж («Добрый человек из Сезуана» или «Господин Пунтилла и его слуга Матти»). Несомненно более интересным является представление в начале пьесы ее героев («Карьера Артуро Уи, которой могло не быть»). Этот прием получил особенно широкое применение в кино.

Пролог в брехтовской драматургии очень важен, в прологе часто вскрываются пружины действия, снимается напряженность, то есть меняется метод подачи материала. Зрительское внимание переключается с фабулы на сюжет. В фильме введением авторского голоса в прологе достигается часто та же цель. В «Канале» А. Вайды диктор представляет нам героев фильма и одновременно предупреждает о трагической развязке. То же происходит в «Балладе о солдате» — мы узнаем в самом начале о гибели главного героя,— но в авторском голосе этого фильма есть еще нечто очень важное: отношение автора к своему герою. Автор не претендует на бесстрастность и объективность: будет рассказана история о человеке одного с автором поколения, близком ему.

И вот в развитии авторского закадрового голоса намечаются две тенденции: объективность, когда автор стремится к сухой информации, и активная заинтересованность (здесь я имею в виду, конечно, не манеру «исполнения» — «невыразительный» тон повествования в «Обыкновенном фашизме» вовсе не говорит об отчужденности автора). Вторая тенденция уверенно начинает брать верх, причем автор стремится стать все ближе и ближе к зрителю, преодолеть условность экрана.

Когда-то откровением была «надпись от автора», ее сменил закадровый голос диктора, передававший авторский текст, но у автора всегда было желание, как у Всеволода Вишневского во время работы над «Испанией», самому прочитать свой текст, да, собственно, уже и не прочитать, а р а с с к а з а т ь. Как жаль все-таки, что мы не услышали авторского слова, произнесенного самим Довженко или Дзигой Вертовым! Однако и этот рубеж был преодолен — был создан «Обыкновенный фашизм», фильм, в котором едва ли не самое дорогое — это образ автора. И сила этого вновь найденного приема такова, что дикторский текст «Девяти дней одного года», воспринимавшийся некогда чуть ли не как «объективный», прослушивается сегодня как откровенно «исполненный» текст.

Но авторский монолог за кадром не поставил точку. Пять лет назад Ираклий Андроников писал: «С каждым днем крепнет во мне уверенность, что кино задержалось на событийной драматургии и закадровом голосе. И верю, что очень скоро на экран придет говорящий писатель... И все, что будет показано на экране с участием живого рассказчика, автора, станет адресованным зрителю, обращенным к нему. Это будет другая степень зрительской ответственности за происходя-

щее на экране, зритель будет как бы соучаствовать в действии, будет в него вовлечен. Эта форма взаимоотношений со зрителем определит, я уверен, находки ближайших лет»*.

VII

Самое опасное при выдвижении формальных критериев — выдвинуть их слишком мало.

Б. Брехт

Реалистический метод вовсе не означает отказа от фантазии, ни даже от сугубо условных приемов.

Б. Брехт

«Пригоден ли опыт театра для кино?» — спрашивал Брехт и отвечал: да, пригоден, можно «некоторые из этих опытов использовать и в кино». Те приемы эпизации, которые мы уже отметили, не исчерпывают собой весь арсенал эпических средств, они лишь являются наиболее характерными и распространенными в связи с определенной стороной современного фильма — его звуко-зрительным рядом. В этом аспекте авторский голос со всеми его модификациями — закадровым текстом, хроникой, зонгом, надписью — займет свое, но отнюдь не исчерпывающее положение.

При сравнении эпического театра и современного кинематографа следует помнить как минимум о двух факторах. Во-первых, и театр Брехта и кинематограф используют приемы повествования, почерпнутые из литературы, точнее, ее «романную» форму. Взаимосвязь и взаимопроникновение трех искусств — литературы, театра и кинематографа — настолько сложны, богаты и часто опосредованы, что иногда уже неясно, когда и в каком искусстве впервые появился тот или иной прием повествования. Кинематограф, как искусство самое молодое, чаще всего претендует на автономию. Поэтому Ингмар Бергман может заявить, что «кино не имеет ничего общего с литературой; характер и природа обоих искусств находятся в постоянном конфликте»**. Но можно привести множество высказываний «за», начиная с Эйзенштейна.

Во-вторых, очень важно помнить указание Брехта о том, что сопоставление драматической и эпической форм театра «показывает не абсолютную их противоположность, а лишь некоторое смещение акцентов. Так, в ходе повествования можно прибегать то к средствам эмоционального внушения, то к приемам чисто интеллектуального убеждения» (5/I, 300). Ведь в конечном итоге, говоря словами Пискатора, «наиболее сильное политико-пропагандистское воздействие основывается на лучшем художественном построении»*.

Западногерманский кинорежиссер Александр Клюге начал свой путь в середине шестидесятых годов, но первый же его фильм — «Прощание с прошлым» — вызвал массу откликов в критике. Сразу же были сделаны далеко идущие сравнения: с литературой «потока сознания», и в первую очередь с Джойсом, с эпическим театром Брехта, с экспрессионизмом и Лангом. Все эти влияния уже не раз были найдены в фильмах предшественников Клюге, но поразительно было то, что в его фильмах, единодушно названных экспериментом, все эти влияния не только проявились одновременно, но составили своеобразный интеллектуальный синтез, подкрепленный к тому же тщательным наблюдением над действительностью.

Свое активное творческое и организующее отношение к действительности «перед лицом объекта» Клюге в полной мере проявил в хорошо нам знакомой документальной книге о сталинградских событиях — «Описание одной битвы». Книга является монтажом самых различных документов, но главные элементы композиционного строя диктуются автору его критическим отношением к описываемым явлениям. В «Описании одной битвы» и в фильмах Клюге «Прощание с прошлым» и «Артисты под куполом цирка: в растерянности» очень важен сам материал, смонтированный и поданный читателю и зрителю.

---

* «Советский экран», 1965, № 18, стр. 4.

** «Сюжет в кино».— Вопросы кинодраматургии, вып. 5, М., «Искусство», 1965, стр. 216.

* Эрвин Пискатор. Политический театр., М., ГИХЛ, 1934, стр. 79.

«Для меня,— говорит Клюге,— самой важной проблемой в литературе является достижение настоящей сложности истории. Сложности, которая отражала бы сложность действительности.

— Это значит, что форма романа должна быть аналогичной структуре действительности?

— Да, необходима эпическая структура, эпическая проза, эпическая драматургия.

— Эпическая в брехтовском понимании?

— Не только. Эпическое и в гомеровском смысле. Рассказать историю, затем перейти к другой, с тем чтобы потом вернуться к первой...»*

Сам режиссер отрицает наличие дидактизма в своих фильмах, он говорит, что в его задачи не входит «создавать нравоучительные басни». «В мои намерения,— говорит Клюге,— входило лишь развивать опыт, как делал Брехт, но только более сдержанно». Как и Брехт, Клюге требует «публики распущенной, которая с очуждением может следить за действием». И так же, как Брехт, он стремится дифференцировать эту публику, стремится к тому, чтобы каждый зритель воспринял фильм субъективно, на основе своих ассоциаций. Режиссер прибегает к монтажу разнородных элементов, которые не поддаются привычной логической связи, с целью создания нового измерения — внутреннего мира фильма, не являющегося простым копированием действительности.

Внезапная немотивированная вставка нескольких старых фотографий привлекает внимание зрителя, не дает ему «скользить» по поверхности сюжета, тормозит действие и заставляет зрителя «принимать быстрое решение» (Брехт), искать утерянную нить рассказа. Или: фашистская хроника, предваряемая надписью «День немецкого искусства. 1939» («Артисты под куполом цирка»), сменяется сценами в цирке Манфреда Пайкерта, а за кадром, словно камертон, звучит подробный авторский комментарий, представляющий нам героев и раскрывающий нам мотивы их поступков. Но бытовые «традиционные» сцены переходят в условные или фантастические: слоны, которых ведут купаться, начинают говорить. Вся эта сцена кажется каким-то аттракционом, никак не связанным с судьбой главной героини Лени Пайкерт. Но толчок зрительскому воображению и мысли уже дан, сломана привычная, но не нарушена ассоциативная связь между явлениями. И уже не так странно звучат слова вдруг заговоривших слонов:

Толстокожие присягают:
ничего не запоминаем!
Правда то, что день приближается,
и никакого гитлеровского рейха в нем не наблюдается...
...Свои воспоминания о боли и об огне
мы должны затолкать в бочку
и потопить в глубоком озере.
Лучше всего: с удовольствием утопить в озере.

«Слоны моего фильма,— говорит Клюге в интервью,— это средство воспитания, они выполняют функцию мыслящего человека, проявляя интеллигентность и воображение: поэтому они говорят»*.

Фильмы Клюге в равной мере успешно воплощают многие элементы эпического театра Брехта, используя и авторский закадровый комментарий, и надпись от автора, и хронику, и зонг или стихотворный текст, и контрастное, смысловое употребление музыкального фона, и фотографии. В своих фильмах режиссер добивается многих эффектов эпического повествования: не бесстрастно фиксирует событие, а «рассказывает о нем», «ставит зрителя в положение наблюдателя, но стимулирует его активность», «заставляет принимать решение» (Брехт, 5/I, 301). У Клюге «эмоции перерабатываются сознанием в выводы», возбуждая у зрителя заинтересованность не в развязке, а в ходе действия, которое движется скачками («зигзагами») и в котором «каждая сцена важна сама по себе». Наконец, фильмы Клюге исследуют человека и «его мотивы». Сюжеты фильмов этого режиссера можно было бы назвать «экспериментально-провоцирующими» (Бахтин).

Клюге хорошо усвоил уроки эпического театра, но многое он воспринял и непосред-

* «Cinema film», 1966/67, № 1, стр. 124.

* «Bianco e nero», 1968, № 9—10, стр. 101.

ственно от литературы, часто отталкиваясь от тех же источников, что и Брехт, и если попытаться найти в его фильмах аналогию с литературой, точнее с плутовским романом, следует вспомнить «Дон-Кихота» и «Симплициссимуса». «Это форма эпического романа. Мое кредо,— говорит режиссер,— фильм эпический»*.

Творчество Клюге, так же как и творчество Гофмана, Штаудте, Тиле, Штрауба и многих других режиссеров, не является окончательным и закосневшим образцом развития брехтовских традиций. Их фильмы лишь подтверждение жизнеспособности эпической формы, развитие которой в современном кино, надо полагать, окончательно определится лишь в будущем.

Дорога в революцию

Евг. Бабенко

«На пути к Ленину» («Unterwegs zu Lenin»). Сценарий Евгения Габриловича и Хельмута Байерля при участии Герберта Фишера и Гюнтера Райша (по мотивам книги воспоминаний Альфреда Куреллы). Режиссер Гюнтер Райш. Операторы В. Владимиров и Ю. Брайэр. В главных ролях Михаил Ульянов и Гюнтер Рихтер. «Мосфильм» (СССР) — ДЕФА (ГДР).

Луиджи Лонго, Раймон Гийо, Франсуа Бийу, Альфред Курелла... Революционная молодость этой славной плеяды видных деятелей международного коммунистического движения неразрывно связана с КИМом — Коммунистическим интернационалом молодежи, образованным в ноябре 1919 года по инициативе ЦК Российского Коммунистического Союза Молодежи. У колыбели КИМа, вырастившего тысячи закаленных молодых борцов за светлое завтра человечества, стоял Владимир Ильич Ленин.

Сценарий фильма написан Хельмутом Байерлем и Евгением Габриловичем по мотивам книги воспоминаний одного из ветеранов КИМа Альфреда Куреллы, ныне члена ЦК СЕПГ, профессора, члена Народной палаты ГДР.

Фильм задуман авторами как монолог, монолог старого, умудренного жизнью человека, обращенный непосредственно к зрителю, прежде всего к молодому. Спокойный, абсолютно лишенный менторских, назидательных интонаций рассказ участника о событиях 50-летней давности.

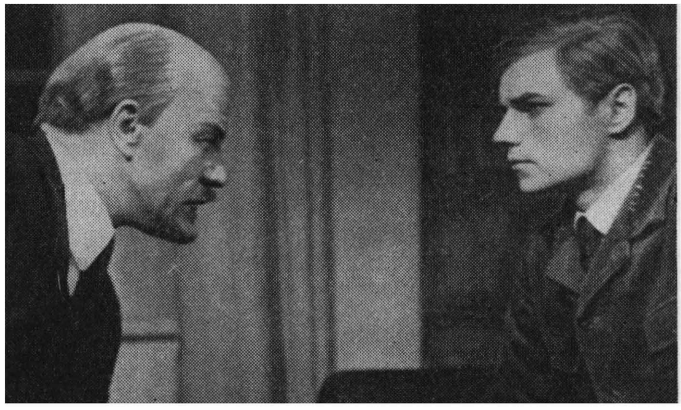
...Поезд, везущий из Советской России в Германию бывших немецких военнопленных. Камера выхватывает из вереницы солдатских лиц стоящего у окна теплушки молодого человека в залатанной шинели. Это герой фильма Виктор Клейст.

За кадром возникает голос Повествователя, но не этого, только что увиденного молодого героя, а нашего современника — ветерана немецкого рабочего движения, который на два часа экранного времени уводит нас в страну своих воспоминаний. Вместе с ним зритель попадает в охваченную революционным вихрем послекайзеровскую Германию, совершает оттуда головокружительный переход через притихшую, враждебную Литву тех лет в бурлящую и героическую Республику Советов, переступает порог ленинского кабинета в Кремле.

Фильм историчен и биографичен; он основан на действительных событиях, документах КИМа, мемуарах прототипа Клейста — Альфреда Куреллы. Кинематографисты базируются на подлинной истории и на протяжении всей картины очень берегут эту историческую подлинность, достоверность, хотя и обходятся без очевидных документально-хроникальных вкраплений.

Повествователь, вспоминая происходившие с ним события, их подробности, ни разу не появляется на экране. Звучит лишь его голос. Можно было бы предположить и другой, не раз и не два испробованный вариант: реальный человек рассказывает о себе и своем прошлом перед камерой и микрофоном, а уж затем... Постановщики «Мосфильма» и ДЕФА намеренно, на наш взгляд, уберегли свой фильм

* «Bianco e nero», 1968, № 9—10, стр. 99.



**«На пути к Ленину».
В роли Владимира Ильича Ленина — Михаил Ульянов,
Виктор Клейст — Гюнтер Рихтер**

от ставшего традиционным сопряжения документального и игрового кинематографа, учитывая, вероятно, что подобное сопряжение нередко вызывает у зрителя обратную реакцию: здесь, мол, правда, а там уж пошло «кино»...

Повествователю легче, экранному герою (в роли Клейста снимался популярный немецкий актер Гюнтер Рихтер) труднее. Долгий и сложный жизненный путь одного из основателей КИМа большей частью уже пройден. 20-летнему Клейсту еще только предстоит этот путь, впереди у него переход от вдохновенной наивности юношеского романтизма к практически и философски осознанному ви́дению окружающего мира, пониманию способов его переустройства. Переход с помощью ленинского учения от стихийного бунтарства пролетария на единственно правильные, качественно новые, неизмеримо более высокие позиции революционной борьбы.

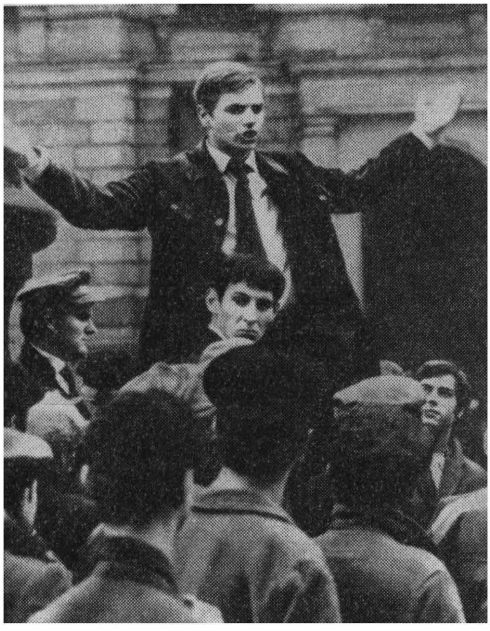
Молодой рабочий Виктор Клейст по поручению секретариата нелегального ЦК Коммунистической партии Германии, совершив продолжительную, полную приключений и опасностей поездку в Москву, доставил в апреле 1919 года В. И. Ленину два письма от немецких коммунистов. Владимир Ильич пригласил Клейста для беседы. И эта встреча не только осталась незабываемой для немецкого парня — она, по его словам, перевернула всю его жизнь. Поездка Клейста в Москву, встреча с Ильичем, напряженная работа вместе с руководителями российского комсомола над программой будущего КИМа — это, собственно, и составляет содержание фильма.

Рядом — введенная опытной рукой сценариста — другая сюжетная линия, куда более незаметная и, казалось бы, куда менее значительная. На самом же деле — дающая зрителю повод для обобщений, далеко выходящих за точно очерченные во времени рамки фильма.

В первых же кадрах вместе с основным героем появляется еще один персонаж, названный в сценарии Маленьким солдатом. Этот уже немолодой, коренастый немец, случайно оказавшийся в одной теплушке, а затем в одной шеренге с Клейстом, станет его спутником и его антиподом. Ненароком совпав на короткое время, их жизненные дороги круто разойдутся в разные стороны уже в самом фильме, а если домыслить, продолжить эти пути, то вполне вероятной покажется возможность того, что эти два человека станут впоследствии ярыми врагами.

Маленький солдат тоже был в России, видел, как большевики делают революцию. «Землю — крестьянам!» Ему ли, бывшему до первой мировой батраком у барона Фюссингена в Мекленбурге, не понять одного из основных большевистских лозунгов?!

— Будет в Германии революция так, как здесь? — спрашивает Маленький солдат в по-



«На пути к Ленину»

езде у Виктора, который, впрочем, для него совсем не Виктор, не руководитель мюнхенской социалистической молодежи и делегат на первую Международную молодежную коммунистическую конференцию, а некий Ганс Фишер, такой же бывший пленный, как и остальные обитатели теплушки.

— А это было бы хорошо? — осторожно спрашивает Клейст.

— Для меня — хорошо! — отвечает Маленький солдат.

На поверку, однако, выходит совсем другое. До немецкой границы остаются считанные километры, но железнодорожные пути разрушены, и пленным приходится добираться пешком. Немецкие офицеры, возвращающиеся в том же эшелоне, быстро овладевают положением. Отрывистая команда: «Смирно! Направо! Шагом марш!» — действует, как удар электрическим током. Солдаты выстраиваются в шеренги и неподвижно застывают. Маленькому солдату не нравится такая внезапная перемена — опять надоевшая муштра, палочная дисциплина, бесконечная и изнурительная вытяжка во фрунт...

Но «бунт» Маленького солдата, выразившийся, правда, всего лишь в невнятном бормотании, тут же задушен в зародыше. Его революция, еще не начавшись, уже закончилась.

«Эй ты, мешок с соломой! Руки по швам!» — слышится офицерский окрик. Окрика оказывается достаточно, чтобы Маленький солдат пришел в себя. С него моментально слетает весь бунтарский пыл. Он даже обрадован — за него кто-то думает, им уже повелевают, ему самому отныне ничего не нужно решать. Еще совсем немного — и Маленький солдат будет, чеканя шаг, маршировать туда, куда ему прикажет надменный офицер со стеком в руке. Дальнейшие эпизоды лишь подтверждают это предположение.

...Колонна бывших пленных приближается к шлагбауму с прусским орлом.

— Солдаты, мы снова дома. За родину, спокойствие, порядок! Ура!

Вместе со всеми во все горло кричит Маленький солдат. Он на ходу срывает цветок и демонстративно вдевает его, как бутоньерку, в петлицу мундира.

— Слушай, — негромко окликает его Клейст,— там, в России, в вагоне, ты кричал совсем по-другому.

— Мало ли что кричит человек! А ты что? Против спокойствия и порядка?

«Тогда, когда я шел вот так, в толпе бывших солдат,— звучит негромкий голос Повествователя,— я думал о том, что в конце концов существуют два способа жить. Либо ты живешь как человек, который действует, мыслит, отвергает, борется, спорит, падает, поднимается, создает. Либо ты не живешь. За тебя действуют и мыслят...»

Два способа жить. Воодушевленный ленинскими идеями, большевистской революцией, Клейст решительно и бесповоротно выбрал первый. Именно таких, как Виктор Клейст, как реально существующий и поныне дейст-

вующий, вечно молодой Альфред Курелла, Карл Либкнехт называл «самым жарким, самым чистым пламенем революции». Люди же, подобно Маленькому солдату, выбравшие второй, более легкий и менее опасный способ бытия, бездумно оказывались по другую сторону баррикад, бездумно шли за нацистами, были слепыми исполнителями их изуверских приказов. В лагерь фашизма и реакции подчас приводила и приводит «маленьких солдат» ими же самими выбранная линия поведения, алчное желание выжить во что бы то ни стало, любой ценой...

«На пути к Ленину» стал очередным этапом в разработке ленинской темы старейшим нашим кинодраматургом Евгением Габриловичем. Пример фильма еще раз убеждает в неисчерпаемости ленинской темы в кино. Каждый кинематографист, берясь за воплощение образа Владимира Ильича на экране, находит в сокровищнице ленинского наследия новые, необычайно ценные грани его гения, его характера, выводит в своих произведениях ранее не донесенные до зрителя эпизоды из жизни и деятельности великого кормчего революции.

Круг раздумий и дел Владимира Ильича в фильме определен сценаристами так: осмысление новых задач международного рабочего движения (в том числе и немецкого) после первой волны революций на Западе, забота о юных интернационалистах, помощь молодым коммунистам в организации Коммунистического Интернационала молодежи. Актер Михаил Ульянов последовательно акцентирует в образе революционный темперамент вождя трудящихся, его непреклонную волю и огромную историческую прозорливость.

...В мае 1919 года Ленин учит рвущегося в решительный бой сразу со всей мировой буржуазией героя картины, как надо терпеливо, упорно и постоянно готовить революцию. «Интернационал молодежи необходим! — говорит в фильме Владимир Ильич.— Сейчас надо действовать шире. Идти в массы, в парламенты, к верующим и неверующим, к слепым и зрячим. И особенно — к молодежи». Пламенно, с юношеским пылом Клейст пытается убедить Ленина в том, что они оба доживут до коммунизма.

— Дорога будет длиннее, мой мальчик! — отвечает, улыбнувшись, Владимир Ильич.— Всё будет на этой дороге!..— Помолчав, добавляет:— Иди!

И немецкий коммунист Клейст отправляется в трудную дорогу, длиной в целую человеческую жизнь; пройдет еще много времени, пока он сможет сказать, что нашел свое место в мире, озаренном немеркнущим светом ленинского гения... Так и хочется вспомнить ленинские строки: «*Мы научились и быстро учимся бороться* — и бороться не в одиночку, как боролись лучшие из отцов... Наши дети будут бороться еще лучше, и *они победят*»*. В открытии исторической перспективы, утверждении вечности, нескончаемости дороги революции, дороги интернационализма — ценность и смысл картины.

„Победитель не получает ничего“

А. Дорошевич

«Загнанных лошадей ведь пристреливают?» («They Shoot Horses, Don't They?»). **Сценарий Джеймса По и Роберта Томпсона (по роману Горация Маккоя). Режиссер Сидней Поллак. Оператор Филип Латроп. В ролях: Джейн Фонда, Гиг Янг, Ред Баттонз, Майкл Сарразин, Сюзанна Йорк и другие. «АБЦ — Синерама» (США).**

В тридцатые годы в Соединенных Штатах часто проводились так называемые танцевальные марафоны. Это были своего рода соревнования на выносливость. За денежный приз пары должны были проводить на площадке долгие недели, пока все, кроме победителей, не «сходили с дистанции».

Эти марафоны стали таким же характерным признаком эпохи депрессии, как для эпохи более ранней французская борьба, о которой

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, стр. 256.

упоминает Блок, характеризуя в предисловии к поэме «Возмездие» десятые годы нашего века: «Неразрывно со всем этим связан для меня расцвет французской борьбы в петербургских цирках; тысячная толпа проявляла исключительный интерес к ней».

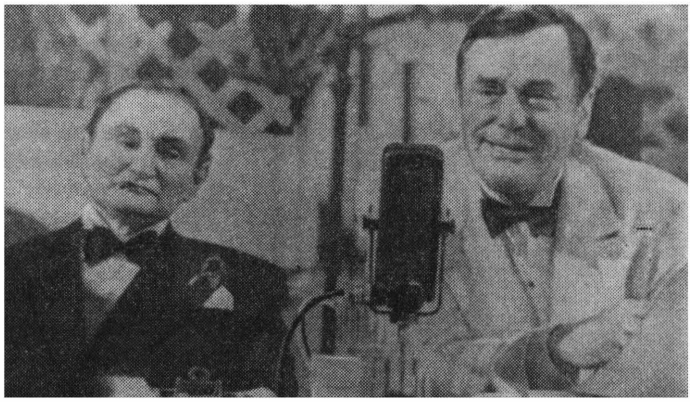
Кинохроника оставила нам кадры марафонов: в переполненных залах люди с номерами на спинах еле передвигаются по площадке, бессильно обвисая друг на друге. Что привлекало в залы состязаний? Вознаграждение? Стремление получить известность? И то и другое, но в первую очередь атмосфера крушения и лихорадочных поисков выхода из тупика, которую принес кризис. Люди, лишенные работы, привычного уклада жизни, веры в свои силы перед лицом общенациональной катастрофы, были внутренне готовы ко всевозможным унижениям ради малейшего шанса на то, чтобы выжить, предпринимая порой самые эксцентрические шаги, чтобы хоть как-то выбиться, отличиться от массы других, доказать всем, и себе в том числе, что, несмотря на несправедливость судьбы, отодвигающей их куда-то на обочину жизни, они заслуживают большего.

И если крайним выражением подобного умонастроения был гангстеризм, вроде того, что воплотили собой изображенные в наши дни Артуром Пенном Бонни и Клайд в одноименном фильме, то танцевальные марафоны тоже стали одним из коммерчески организованных уловителей — хотя и по-своему, иначе — этой мрачной решимости и готовности ко всему.

В 1935 году об одном таком марафоне Гораций Маккой написал роман «Загнанных лошадей ведь пристреливают?». Роман, хотя и не оказавшийся литературным событием, стал бестселлером. Автор рассказывает о том, как мечтающий пробиться в кинорежиссеры молодой человек по имени Роберт случайно встречает в Голливуде мечтающую об актерской судьбе Глорию и записывается вместе с ней в число желающих принять участие в танцевальном марафоне. Роберт рассчитывает на бесплатное питание и кров в течение этого времени, а также на выигрыш, который позволит ему всерьез заняться кино. Единственная цель Глории — привлечь внимание какого-нибудь режиссера или продюсера и таким образом начать карьеру. Роберт, от лица которого ведется повествование, с самого начала поражен мрачной озлобленностью Глории, отсутствием у нее какого-либо интереса к жизни, особенно после того, как становится ясно, что надежды на заметившего молодую девушку режиссера не сбываются. Она, как выясняется, уже пыталась некогда покончить с собой, и изнуряющий, бессмысленный, бесконечный танец только укрепляет ее в отвращении к жизни. Это чувство растет с каждым происшествием, которое случается на ее глазах: арестом одного из танцующих, оказавшегося бежавшим преступником, дракой, случайным убийством зрительницы. Наконец, когда устроители под угрозой скандала (против них выступает местная женская организация) прерывают марафон, предлагая оставшимся участникам поделить сумму приза, Глория принимает окончательное решение и, не в силах выполнить его сама, просит Роберта выстрелить ей в висок... Он выполняет просьбу, оправдывая впоследствии свой поступок фразой, вынесенной в заголовок: «Загнанных лошадей ведь пристреливают?» Его ждет электрический стул, и весь роман фактически является воспроизведением его воспоминаний во время суда и чтения приговора.

Маккой написал роман тридцать пять лет назад. И вот его экранизируют сегодня, причем в ряду других обращений нынешнего американского кино к эпохе тридцатых годов. Есть здесь, конечно, некое следование моде, которая время от времени обращается к тому или иному периоду прошлого, пытаясь сыграть на сентиментальных струнках старших поколений. Однако то, как сценарист Роберт Томпсон и режиссер Сидней Поллак переделали роман Маккоя, говорит об их серьезных и, вне всякого сомнения, критических намерениях.

Танцевальный марафон, изображаемый в фильме, видится ими как символ надругательства над человеком, который не только



«Загнанных лошадей ведь пристреливают?». Справа — Рокки — Гиг Янг

принужден к принятию унижающих его достоинство форм борьбы за существование, но и становится в качестве участника этой борьбы объектом спекуляции и эксплуатации. В фильме Поллака одним из важнейших оказывается эпизод, где церемониймейстер Рокки объясняет Роберту, что марафон этот на самом деле никакое не соревнование, а гигантское развлечение, «шоу». Это «шоу» предназначено для публики, жаждущей острых ощущений, которые доставляет ей вид человеческих страданий, слабости, отчаянных усилий. «Им просто нужно наглядеться чужих несчастий, чтобы чувствовать себя лучше»— цинизм подобного подхода авторы фильма доводят до предела в своем варианте финала: Глория узнает от того же Рокки, что, даже выиграв состязание, она фактически не получит ничего, ибо сумма, составляющая приз, должна будет уйти на оплату счетов за медобслуживание, питание, помещение и т. д. Вот что в фильме подламывает не только физические, но и моральные силы героини и приводит к трагическому концу. Такое более жестокое, чем у Маккоя, завершение оттеняет разоблачительный пафос картины, повествующей о тех суровых временах, когда Хемингуэй выпустил один из лучших своих сборников «Победитель не получает ничего».

Но это итог картины «Загнанных лошадей ведь пристреливают?», а в начале о мрачном смысле названия напоминает лишь эпизод, сопровождающий титры: по полю бежит лошадь, падает, сломав ногу, раздается выстрел, а за всем этим следит мальчик, которого мы уже повзрослевшим видим в следующем кадре перед танцзалом на берегу Тихого океана, где, как возвещает афиша, должен состояться «величайший в мире танцевальный марафон». Внутри зала, за пределы которого зрителю вместе с героями не удается выйти на протяжении почти всего фильма, полным ходом идет запись желающих. В толпе камера выбирает главных участников будущей драмы. Это сама Глория (Джейн Фонда), Алиса — ищущая ангажемента актриса (Сюзанна Йорк), морячок с седыми висками, выдающий себя за тридцатилетнего, чтобы не быть отвергнутым (Ред Баттонз), и церемониймейстер Рокки (Гиг Янг). Роберт (Майкл Саррацин) оказывается в паре с Глорией совершенно случайно, так как ее собственного партнера забраковали. И вот в полупустом зале заиграла бравурная музыка, танцоры пришли в движение, а над всем этим зачастила бодрая зазывающая скороговорка церемониймейстера, представляющего публике «этих замечательных ребят, готовых продемонстрировать здесь свою выносливость и волю к победе».

Дальше все так же будет греметь музыка, так же, как ярмарочный зазывала, будет сыпать словами Рокки, но все до большей и большей степени истощения будут доходить

«Загнанных лошадей ведь пристреливают?». Глория — Джейн Фонда

танцующие. Это противопоставление создает проходящий через весь фильм образ фасада и изнанки общества, эксплуатирующего даже страдание людей, ставших жертвами его правил.

Режиссер прослеживает крушение каждого из героев. Нагляднее всего это сделано в случае с неудавшейся молодой актрисой. Она теряет рассудок из-за непосильного напряжения и, как сомнамбула, стоя в платье под душем, тщетно пытается смыть с себя что-то (ясная ассоциация одновременно с Офелией и леди Макбет). Морячок, в начале фильма лихо отплясывавший чечетку (как это полагается моряку по кинотрадиции), умирает от разрыва сердца во время так называемого «дерби» — соревнования в спортивной ходьбе по кругу с выбыванием последних трех пар. Не выдерживает и беременная жена оклахомского издольщика — а она вместе с мужем так надеялась на выигрыш обещанных 1500 долларов. Лишь один из главных персонажей с самого начала мертв изнутри. Это сам церемониймейстер Рокки. Гиг Янг очень тонко дает понять, что, выступая под маской циничного-веселого распорядителя, его герой на самом деле пытается вытеснить из сознания понимание непригляднности собственной роли. Это оттеняется постоянным присутствием рядом с ним застывшей, хищно-совиной физиономии партнера, который занят только подсчетом банкнот.

Глория в исполнении Джейн Фонда проходит несколько более сложный путь, чем героиня романа Маккоя. Мрачная заносчивость норовистой лошадки, демонстрируемая ею поначалу, потом смягчается неожиданной участливостью и бескорыстным товариществом Роберта. Что-то трогательное появляется в ней, когда она видит, как, приподнимаясь на носках, ловит он взглядом уходящий луч солнца, на какую-то минуту упавшего в зал. Но этот появившийся на время интерес к жизни и, главное, к другим людям затухает, как только Глория догадывается, что Алиса, уже находящаяся на пути к нервному расстройству, отняла у нее Роберта, соблазнив его. Эта потеря доверия к человеку стала важным шагом на пути морального крушения героини.

Безжалостный механизм, в который втянуты персонажи фильма, убивает и извращает естественные человеческие чувства и одновременно поощряет все самое противоестественное. Апофеозом такой противоестественности стали в картине взаимоотношения публики и соревнующихся. Чем больше выбиваются из сил танцоры, чем больше людей падает от слабости, вызванной постоянным недосыпанием и усталостью, тем больше зрителей прибывает в зал. Они, совсем как на ипподроме, болеют за избранные ими пары, подобно той трогательной старушке с доброй улыбкой,

которая с замиранием сердца следит за Глорией и Робертом, подбадривая их в момент «дерби».

Судя по всему, именно эпизоды этой гонки по кругу были особенно важны для режиссера, в них он попытался вложить обобщающий смысл.

Действительно, здесь в крайнем выражении сходятся разрозненные до этого детали: особенно бравурна музыка, особенно неистовствует у микрофона Рокки, особенно шумит и волнуется, подбадривая своих подопечных, публика, на пределе сил, с искаженными лицами, издавая нечеловеческие крики, спешат в борьбе за выживание участники, ведь последние три пары выбывают!

Символом всего существования становится для режиссера эта бессмысленная гонка, убивающая человека не только фигурально, но и буквально (вспомним о судьбе моряка). Чтобы не дать зрителю усомниться в таком своем намерении, режиссер повторяет «дерби» дважды, причем во второй раз делает это рапидом, в результате чего по экрану беззвучно и медленно плывут перекошенные лица и сведенные судорогой тела. И здесь невольно думаешь, а чем, собственно, руководствовался режиссер, так усиленно вызывая наше сострадание, предлагая в таком изобилии картины мучений? Не проявляется ли тут элемент самодовлеющего смакования: ведь зрители фильма в какой-то мере оказываются насильно уподобляемыми зрителям в танцзале. Слишком уж «эффектно» Сидней Поллак живописует страдания, чтобы не закралось это подозрение.

Пытаясь символически воссоздать картину целого мира, режиссер отводит здесь героям картины почти служебную роль. Как иначе понимать последние кадры фильма, когда после смерти Глории и ареста Роберта камера в последний раз заглядывает в зал, где все еще гремит музыка, а голос Рокки возвещает:

— Танец судьбы продолжается... продолжается... продолжается...?

И наоборот, все лучшее в фильме связано с конкретными образами героев, их человеческим содержанием. Это в первую очередь заслуга актерского ансамбля, из которого выделяются Гиг Янг и Джейн Фонда, получившая, кстати, за исполнение роли Глории премию «Оскар».

«Загнанных лошадей ведь пристреливают?». Роберт — Майкл Саррацин, Глория — Джейн Фонда

Именно интерес к самим героям и их судьбам позволяет увидеть в новой работе Сиднея Поллака не столько фаталистическую картину удела человека в абстрактно бесчеловечном мире, сколько протест против эксплуатации вполне конкретным миром наживы той человеческой способности, которая не так уж часто была предметом купли-продажи,— способности страдать.

Из истории
мирового кино

Несколько слов о кинематографической жизни Ремарка

Д. Шацилло

Он умер, едва перешагнув порог семидесятилетия, в тот сложный для него момент, когда творческие потенции вроде бы еще не иссякли, но мало уже кто возлагал надежд на новые творческие взлеты кумира прошлых лет. Что касается кинематографической известности автора «Возвращения» и «Трех товарищей», то она давно стала предметом исторических изысканий, а не реального интереса современников писателя. И тем не менее Ремарк сыграл в общей картине развития прогрессивного искусства нашего века роль, которую нельзя не заметить и трудно обойти молчанием.

Личный опыт и веяния эпохи сделали его певцом «потерянного поколения». Свои полномочия барда он использовал по-рыцарски — возвышая голос в защиту обманутых и униженных, пробуждая в людях веру в людей. Если иные из его коллег и сверстников упивались лицезрением и смакованием человеческих грехов и слабостей, то Ремарк никогда не разделял доныне модных упражнений в области «эстетики зла»; очевидно, поэтому, заслоненный мишурным успехом авангардистских сочинителей, он и оказался, по существу, отодвинутым в тень, на обочину художественного бытия буржуазного Запада. Вместо того чтобы героизировать порок, он героизировал добродетель, вместо того чтобы хоронить любовь, он ее воскрешал, искал и описывал норму гуманистичного поведения и общения, а не отклонения от этой нормы. Такого буржуазный мир не прощает.

Воспитание, биография, обстоятельства литературной судьбы не позволили Ремарку переключиться из сферы либерального гуманизма в сферу гуманизма активного, действенного, сражающегося за осознанную цель и имеющего четкие перспективы. В лучших своих книгах Ремарк искренне и страстно звал к борьбе за идеалы добра и справедливости, но сам предпочитал занимать позицию лояльного и сострадательного наблюдателя. Однако лучшие его романы содержали настолько мощный заряд гнева, боли, отрицания и воодушевления, что заставляли волноваться честные сердца и неоднократно служили примером доблести, мужества, стойкости духа.

Ремарк ненавидел фашизм и в тяжкие годы схватки с гитлеровскими полчищами оказался на высоте исполнения гражданского долга. Он помогал победе над «коричневой чумой» силой своего пера, своего таланта.

Антифашистские мотивы долгие десятилетия продолжали звучать в его сюжетах, что отнюдь не вызывало восторга политиканов и конъюнктурщиков от литературы: их упреки в «старомодности», «неактуальности», «гнилой сентиментальности» сопровождали Ремарка до конца дней. Он не изменился, остался самим собой, не стал ни лучше, ни хуже, просто писал и просто жил. Может быть, это и немного, но и не мало для человека, попавшего в полосу неудержимого общественного кризиса, яростной атаки на устои гуманизма.

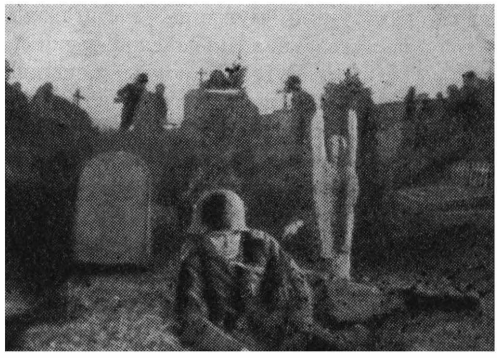
Предметом особого исследования, а не этих кратких заметок может быть вопрос о связи творчества Ремарка с серьезными социальными сдвигами, которыми ознаменована для Европы и мира первая половина XX столетия. Грозные классовые битвы, революционная борьба рабочего класса против капитала не нашли непосредственного, прямого отражения в его романах. Сфера интересов писателя — и в силу его жизненного опыта и в силу индивидуальных художнических пристрастий — оказалась смещенной в сторону от магистрального пути, на котором решались определяющие коллизии времени, и тем не менее он остается нам дорог, как боль-

шой мастер литературы, как человек высокой честности, мужества, благородства, неизменно отстаивавший позиции, которые объективно сближают его творчество с тем лучшим, чем гордится прогрессивное искусство века.

Ни новоявленные «измы», ни вообще «модерн» его не соблазняли. Он работал, сохраняя верность реалистическим традициям. Отсюда взлеты и провалы его экранизаций — они прямо связаны с преобладанием или отступлением кинематографического реализма в мировом кино и прежде всего в кино США, которое на разных этапах своего развития поразному трактовало наследие создателя «Искры жизни» — то акцентируя в нем добрые чувства и отвращение к духу торгашества, то выдавая Ремарка за безобидного папашу, снисходительно прощающего грехи и толстосуму и бедняку.

Его первый роман «На Западном фронте без перемен», написанный в 1927 году и через шесть лет публично сожженный нацистами на площадях немецких городов, перенес на экран Льюис Майлстоун в 1930 году. Фильм беспощадно и жестоко рассказал правду о первой мировой войне, ту правду, которую нельзя описать понаслышке, а можно познать, выстрадать, сделать всеобщим достоянием, лишь пройдя через грязь окопов, кровавую сумятицу боя, ад полевых госпиталей, лишь собственной кожей почувствовав смрад империалистической бойни.

Автор романа знал все, что описывал; знал, что он снимает, и режиссер, призванный в действующую армию в 1917 году. Не случайно картина явилась подлинным событием в американском и мировом кино, была единодушно и заслуженно объявлена шедевром. Интересно, что время — безжалостный судья, редко признающий не стареющими кинематографические ценности,— оказалось не властно над первой и лучшей экранизацией Ремарка. Почти тридцать лет спустя после премьеры картины Жорж Садуль писал в «Леттр франсэз»: «В фильме нет недостатков. Мастерство, с которым он сделан, его искренность обеспечили ему бессмертие классических произведений.



«На Западном фронте без перемен» (1930)

Если бы Майлстоун снял только один этот фильм, он заслужил бы почетное место в истории кино». Многие детали картины стали хрестоматийными, вошли в учебные пособия и антологии: солдат, снимающий ботинки с ног убитого приятеля, рука героя, высовывающаяся из окопа за бабочкой и безжизненно повисающая, пораженная пулей; знаменитый эпизод пулеметной стрельбы с пронзительным чередованием кадров бегущих солдат и неподвижно застывших пулеметчиков... Действительно, это был лучший фильм Майлстоуна — до «На Западном фронте» он несколько лет старательно «накручивал» легкомысленные авантюрные боевики, а после из года в год «стряпал» зрелищные, но пустые мелодрамы. Пытаясь вспомнить, воскресить триумф молодости, Майлстоун в 1947 году снова обратился к творчеству Ремарка. На сей раз ожидания не оправдались, хотя режиссер выбрал для постановки самый популярный в ту пору и, пожалуй, самый «программный», самый «ремарковский» роман — «Триумфальную арку».

В «Триумфальной арке» с максимальным совершенством разработан «эффект Ремарка», излюбленная писателем и бесконечно варьируемая им сюжетная схема: одинокий, смертельно уставший от ничтожества и бессмыслицы вылощенных и выхолощенных «ци-

вилизацией» будней мужчина, достигающий по ходу повествования кризисной точки на своем жизненном пути; одинокая женщина, наделенная многочисленными слабостями и, естественно, «прошлым», но сохранившая способность любить, идущая на явный и даже смертельный риск ради любви, а потому обреченная на гибель в мире, где любовь — давно и безнадежно обесцененный товар; добродушный и мудрый резонер, по иронии судьбы подвизающийся в одном из «злачных мест» большого города на должности швейцара, метрдотеля или бармена, скрашивающий унылость своего времяпрепровождения язвительными и подчас «глобальными» сентенциями; олицетворение зловещей судьбы в виде группы негодяев или одного супернегодяя; стремительное развитие действия, иногда прерываемое ночными беседами влюбленных за бутылкой кальвадоса; кульминационное столкновение враждующих сил, сокрушительный и жестокий финал...

Понятно, что индивидуальность Ремарка запрятана глубоко внутри подчеркнуто остросюжетной схемы его романов, по своим внешним приметам чрезвычайно близких скорее к эффектной беллетристике, нежели к глубокой прозе. Сила, великолепие Ремарка — в острых и точных подробностях действия, в молниеносно ярких «микроснимках» среды, «площадки» действия, в психологических нюансах подтекста речи, в удивительной рельефности, пластической осязаемости изображенного мира, мира специфического, роскошного и жалкого, главным образом — «ночного мира» западноевропейских столиц, где изнанка жизни обретает значение сути жизни. И, конечно, а может быть, прежде всего «феномен Ремарка» заключается в центральном персонаже его книг. Это, как правило, незаурядный человек с трагически исковерканной биографией, выброшенный обществом за борт процветания и благополучия, с надломленной и несгибаемой душой, отщепенец, готовый с отвагой и безрассудством Дон-Кихота отомстить кому следует за свои несчастья и несчастья себе подобных. Типично романтический и на первый беглый взгляд представляющийся малооригинальным персонаж. Но стоит его наполнить многообразием порывов и жестов, ввести в драматически сгущенный, исторически достоверный фон разворачивающихся конфликтов, как возникнет характер. Да еще такой, как Равик в «Триумфальной арке» —

«На Западном фронте без перемен» (1930)

«Триумфальная арка» (1947). Равик — Шарль Буайе, Жоан Маду — Ингрид Бергман

врач и солдат, нищий эмигрант и яростный антинацист, философ и хирург, за гроши проделывающий виртуозные операции в дешевых клиниках и скрупулезно, со всеми предосторожностями, словно операцию, готовящий священный акт уничтожения гестаповского палача Хааке, зверски убившего его любимую и друга. Равик — с его поразительной выдержкой, удивительным хладнокровием, иронич-ностью, печалью и верой, верой в то, что «...жизнь есть жизнь, она не стоит ничего и стоит бесконечно много... она еще сгодится для борьбы, она еще понадобится», что «так или иначе, но все равно надо вытаскивать этот мир из крови и грязи, и пусть ты вытащишь его хоть на вершок — все равно важно, что ты боролся, непрестанно боролся... и пока ты жив, не упускай случая продолжать борьбу», что «судьба никогда не может быть сильнее спокойного мужества, которое противостоит ей», что «пока ты жив, ничто не потеряно окончательно»... Нет, такого Равика не получилось, не вышло в фильме Майлстоуна, где на исполнение главной роли был приглашен Шарль Буайе с его сладкоречивостью интонаций и манерами «демонического любовника».

Не могли спасти фильм Ингрид Бергман и Чарлз Лаутон — эти актеры при всей своей талантливости не могли пойти дальше создания профессионального ансамбля, они подыгрывали «звезде», а не играли. «Триумфальная арка» была сделана умело, но бесстрастно — на уровне кинематографического бестселлера. То, что удалось Майлстоуну в 30-м году, не удалось ему же в конце 40-х годов. В американском кино, как и в кино Запада вообще, наступало другое время — время «антигероев», время секса, насилия, жестокости. Равик здесь пришелся не ко двору. Буржуазное кино вступало в новую фазу, мораль и гуманность уже не были в моде. «Киномодерн» строился на иных установках, чем художественные и человеческие установки Ремарка. Поэтому для ведущих режиссеров Голливуда и Европы Ремарк был раз и навсегда снят с «повестки дня».

После Майлстоуна Ремарка (его «Трех товарищей») экранизировал Фрэнк Борзэдж, с наивностью заядлого ремесленника пытавшийся выдать слащавую, безнадежно парикмахерскую красоту Роберта Тейлора за воплощение строгой значительности Эриха Локампа, а кукольной изысканностью Маргарет Сюлливен заменить смятение и тоску Патриции Холлман. Разумеется, из этой попытки не могло выйти ничего большего, чем обычная голливудская киноподелка.

Не лучше обстояло дело и с другими сочинениями Ремарка. Такие фильмы, как «Дорога назад» Джеймса Уэлла, «Так кончается ночь» Джорджа Кромвелла, «Белая орхидея» Андре де Тота, сохранились только в фильмографических справочниках и каталогах, не оказав ни малейшего влияния на развитие кино, не оставив никаких существенных следов в памяти критики и зрителей. В более выигрышном свете предстали на суд современни-

ков картины «Последний акт» (название пьесы, шедшей в СССР под названием «Последняя остановка») и «Время любить и время умирать» (в русском издании — «Время жить и время умирать»). Первая лента примечательна тем, что над ней работал знаменитый Пабст, который, несмотря на преклонный возраст, сохранил не только мастерство, но и глубину ви́дения; правда, в «Последнем акте» он был скован жесткими требованиями продюсера — сделать «увлекательный» фильм и не вторгаться без нужды в «дебри» сложной проблематики первоисточника. Поэтому трудно отнести экранизацию Пабста к истинным достижениям «киноремаркианы»... В картине Дугласа Сёрка «Время любить и время умирать» Ремарк рискнул выступить сам в эпизодической роли профессора Польмара. Критика и публика встретили более чем сдержанно этот дебют писателя на экране. Очевидно, Ремарку было уже поздно спасать свои произведения в кино, даже предлагая себя в качестве актера. Кажется, для Ремарка в кинематографе наступила скорее эпоха умпрания, чем эпоха расцвета...

И все-таки не хочется завершать разговор об экранизациях Ремарка скорбным перечислением неудавшихся постановок. Истинное кино, кино прогрессивное способно заново открывать давно и, казалось бы, бесповоротно забытые ценности. Кто знает, не наступят ли такие дни, когда на экранах снова появятся герои Ремарка, грудью встающие на защиту добрых чувств, бросающие вызов силам горя и тьмы? Кто знает... Ведь, очевидно, автор «Черного обелиска» и «Жизни взаймы» был прав, когда писал о себе и себе подобных:

«Нет, мы не умираем. Умирает время. Проклятое время. Оно умирает непрерывно. А мы живем. Мы неизменно живем».

Почта зарубежного отдела

Почему Ширли Мак-Лейн снимается в кино?

А. Николаевская

Читательница Е. Пигарева из Уфы в своем письме просит рассказать об американской актрисе Ширли Мак-Лейн, исполнившей главную роль в фильме Билли Уайльдера «Квартира». Этот фильм недавно прошел по нашим экранам, и героиня, сыгранная Ширли Мак-Лейн, привлекла внимание многочисленных зрителей своей глубокой человечностью, добротой и беззащитностью в мире, основанном на лжи и расчете.

Письма с аналогичной просьбой поступили и от других читателей нашего журнала. Выполняя их пожелания, редакция открывает новую рубрику «Почта зарубежного отдела». В ней предполагается публиковать ответы читателям, интересующимся проблемами современного зарубежного кино.

«Двадцатипятилетняя Ширли — самое яркое лицо в Голливуде, самый многогранный талант,— писал о Ширли Мак-Лейн еще в 1959 году американский журнал «Тайм»,— но при этом Ширли далека от голливудской атмосферы...»

По голливудским стандартам и в самом деле ее образ жизни совершенно не подобает кинозвезде: ее дом находится в добрых двенадцати милях от Беверли Хиллс и Бел Эйр— резиденций кинодив. И покидает она свое ранчо не для того, чтобы поспеть на банкет или коктейль-парти, а чтобы принять участие в предвыборном собрании или антивоенной демонстрации. 14 июня 1970 года актриса подписала с группой деятелей искусства протест против американской агрессии в Индокитае. «Я не боюсь, что мои политические взгляды отпугнут кого-нибудь. Зритель должен знать, что волнует меня, за что я борюсь»,— говорит Мак-Лейн...

«Большая комическая» американского кинематографа богата талантами, ее традиции не умирают в творчестве таких актеров, как Джерри Льюис или Джек Леммон. Но актрис

комедийного жанра, пожалуй, можно пересчитать по пальцам, и Ширли Мак-Лейн — одна из самых ярких индивидуальностей.

Женщина-клоун, женщина-комик всегда была исключением. Ведь это неблагодарная и одновременно неимоверно трудная профессия, она требует богатого воображения, неиссякаемой способности к обновлению, врожденного чувства юмора. Первая женщина-клоун англичанка Лулу Крастор выходила на арену в мужском костюме, она боялась показаться смешной и скрывала под цилиндром и толстым слоем грима свою робость — признак женственности.

У Ширли нет золотых туфель и остроконечного колпака Арлекина, она не только не прячется от зрителя, а, напротив, обнажает чуткую душу Коломбины и поэтому способна одновременно веселить зрителя и вселять в него грусть, смеяться над собой и над своей несчастной любовью.

«Чтобы стать известной актрисой, теперь недостаточно полоскать горло содовой, принимать ванны в козьем молоке, надо заниматься в драматической студии и читать Достоевского. Современному кинематографу нужны творческие индивидуальности»,— говорит Ширли Мак-Лейн.

Ширли родилась в театральной семье — отец работал музыкантом, мать — в любительском театре. «Когда мне было четыре года, мама отдала меня в балетную студию. Один раз на занятиях я запуталась в портьере и упала. Мне стало страшно весело. С тех пор я полюбила смех. Я стала твердить маме, что буду балериной. Правда, двигалась я вразвалочку, как утка, но жила движением».

В одиннадцать лет Ширли переехала с семьей из Ричмонда в Арлингтон. «В классе я всегда была сильной и высокой. Гоняла мяч и бегала стометровку быстрее мальчишек. Как-то я участвовала в концерте и исполняла испанский танец. Вдруг я почувствовала, что у меня лопнула пуговица на нижней юбке, и в ту же минуту услышала смешки в зале. Я не растерялась — бросила кастаньеты, схватила юбку и стала изображать тореадора, размахивающего плащом. Зрители взревели от

«Квартира»

восторга — им понравилась моя выходка. Так я постигла спасительную силу комедии и смеха».

По окончании школы Ширли поняла, что ей не придется быть балериной — она слишком высока. Ее приняли статисткой в одну из бродвейских трупп. Даже этот скромный успех потребовал от начинающей актрисы неимоверных усилий: она три раза пыталась пройти конкурс под разными фамилиями, дважды проваливалась, пока наконец режиссер не обратил на нее внимание. Как-то раз Ширли повезло: ей предложили заменить заболевшую исполнительницу главной роли, а потом снова потянулись утомительные будни «девочки из кордебалета».

Один из режиссеров труппы решил снимать фильм и пригласил на пробу Ширли. Без грима, в свитере и короткой юбке, длинная и неуклюжая — такой предстала Ширли перед камерой. Началось испытание. Ширли исполняла свой номер, а камера, случайно остановившаяся на лице актрисы, фиксировала неустанно изменяющееся выражение глаз и лукавой улыбки. На протяжении всего времени камера больше «не отпускала» ее лицо. «Что же вы хотите делать?» — спросил режиссер. «Стать комедианткой, настоящей актрисой». С Ширли заключили контракт.

В кинематограф Мак-Лейн ввел Альфред Хичкок. Она исполняла в фильме «Неприятности с Гарри» (1954), снятом в духе «черного юмора», столь близкого сердцу режиссера, роль соблазнительной вдовушки, которая выкапывала и вновь хоронила своего мужа с деловитостью садовника, пересаживающего георгины. Работать с Хичкоком было не очень приятно. В недавнем интервью английской газете «Таймс» она вспоминает: «Хичкока нельзя назвать режиссером в обычном смысле слова. Он просто разгуливает по съемочной площадке и отпускает шуточки. Сначала он «снимает» фильм в воображении, и потому сам процесс съемок его раздражает. Нам, актерам, нечего делать на площадке, мы не интересуем его, а лишь заменяем реквизит. Он считает нас «бессловесным скотом».

Следующий фильм, в котором участвовала Мак-Лейн,— «Художники и манекенщицы» (1955). Ширли не только была здесь достойной партнершей прекрасного комедийного актера Джерри Льюиса, но и стала главной фигурой в комедии.

В фильме «Вокруг света в восемьдесят дней» она исполняла роль индийской принцессы, правда, грим и сари не спасли положения — лента получилась слабой; в вестерне «Пастух» Ширли перевоплотилась в отчаянного ковбоя, что больше соответствовало ее темпераменту. В мьюзикле «Канкан» Мак-Лейн довелось играть с Фрэнком Синатрой, который высоко оценил ее актерские данные.

1960 год был особенно плодотворным — Мак-Лейн снялась в пяти картинах, причем две из них — «Квартира» Билли Уайльдера и «Детское время» Уильяма Уайлера стали ее творческими победами.

Фильм «Квартира» демонстрировался на XXI Международном кинофестивале в Венеции, и Мак-Лейн получила Кубок Вольпи за лучшее исполнение женской роли. Зритель хорошо запомнил ее героиню Фрэн — трогательную лифтершу страховой компании, в порыве отчаяния чуть не расставшуюся с жизнью. В Фрэн поражает удивительная смесь комического с трагическим, мудрости и беспомощности, красоты с жалкостью, но главное, самое ценное для самой создательницы этого образа — ее глубокая человечность. В работе над ролью Ширли очень помог Билли Уайльдер. Режиссер сумел не только скрыть недостатки сюжета, но и использовать его для резкого обличения нравов американских чиновников. «Уайльдер знает, чего он хочет от актера, больше того, он умеет заставить актера понять, чего он ждет от него. С ним можно советоваться, не соглашаться и в результате — прийти к обоюдному согласию».

А вот слова самого режиссера: «Настоящее искусство всегда несет глубокую мысль. Нет ничего хуже бессмысленного копирования жизни. Представьте себе, многие считают «Квартиру» комедией. Я же старался разработать в фильме очень серьезную проблему. Я облачил ее в комедийный наряд, дабы зритель счел себя вправе повеселиться. Урок был преподан, но без ломки стиля, мягко, сердечно. И результат получился поразительный. Зрители не просто развеселились, но были растроганы. Фильм имел успех и получил призы, что меня все же удивило... Но я никогда не задаюсь целью снять, скажем, сейчас обязательно комедию, а потом обязательно серьезный фильм и т. д. Во всех моих фильмах меня прежде всего интересовали затронутые в них проблемы».

Гораздо труднее работать с Уайлером. «Во время съемок он все время ищет, пробует, не подозревая заранее, что же получится в конце концов. Фильм «Детское время» был уже отснят, а режиссер все еще не знал, каким он хочет его увидеть и что он хочет сказать»,—

говорит Ширли. Первая экранизация пьесы Лилиан Хеллман «Детское время» была сделана Уайлером в 1936 году, но по требованию цензурного комитета он изменил название... и сюжет. Фильм «Эти трое» лишь смутно напоминал пьесу. Блюстители нравственности из цензурного комитета запретили переносить на экран историю, разработанную Лилиан Хеллман в ее пьесе, и на экране в результате компромисса, придавшего оттенок жалкого комизма этой «борьбе за фильм», появилась история о роковом треугольнике — две учительницы выбрали предметом своего обожания некоего молодого человека. Естественно, что когда в 1960 году Уайлер вновь вернулся к пьесе, он захотел оставаться верным оригиналу. На главную роль была приглашена Мак-Лейн. «Я не согласилась бы сниматься в этом фильме, если бы не режиссер. Хеллман написала пьесу о слухах, сплетнях, о том, что в каждой лжи есть доля истины. Я так играю свою героиню, что остается неясным: действительно ли она виновата или ее заставили принять на себя несуществующую вину».

Летом 1962 года Ширли Мак-Лейн приехала в нашу страну в качестве туристки. «Когда я ехала из-за океана, то больше всего хотела познакомиться с обыкновенными советскими людьми, поговорить с ними, узнать, о чем они думают,— говорила тогда актриса московскому корреспонденту.— Как хорошо было бы, если бы молодежь наших стран всегда жила в мире и дружбе, почаще бы собиралась вместе, чтобы лучше узнать друг друга».

Насколько Ширли далека от Голливуда, настолько она близка студенческой молодежи Америки, хотя и не все настроения юных она разделяет.

Ее отличает удивительная поглощенность, полная отдача работе, которую она рассматривает не как средство реализации своих творческих возможностей, а как один из немногих доступных человеку способов общения с другими людьми. Общения, которое обогащает и делает жизнь содержательнее. Мак-Лейн отличают чуткость к нравственным проблемам современности, глубокая заинтересованность

«Двое на качелях»

в духовном совершенствовании человека. Она понимает, что за внешним благополучием «государства благоденствия», коим считают себя Соединенные Штаты, скрывается моральная опустошенность и духовная нищета.

«Визитные карточки и сверкающие автомобили еще не все. ...Счастье я вижу в стремлении сделать жизнь лучше. Я снимаюсь в кино, потому что это способ общения с людьми, правда, девять раз из десяти я говорю им своей игрой что-нибудь глупое». Но в этом нельзя винить только актрису — в огромном механизме голливудской «фабрики грез» даже такая яркая индивидуальность, как Мак-Лейн, должна подчиняться общему ритму поточного производства, гонящего продукцию

«Канкан»

и наживающего миллионы на человеческих эмоциях. «Работать в Голливуде,— говорит актриса,— трудно. Все время находишься под чьим-нибудь контролем. Голливуд в руках бизнесменов, а не творческих людей, они контролируют вкус публики, но я сомневаюсь, чтобы они чувствовали ее пульс. Для актера подписать контракт, значит расстаться со своей свободой. Если ты работаешь с режиссером, которому понятны твои творческие устремления,— это еще полбеды. Но чаще всего о тебе просто забывают. Я испытала это на своем горьком опыте».

Одна из любимых ролей Ширли Мак-Лейн— роль героини фильма-мьюзикла «Милая Чарити», поставленного Гвеном Вердоном и Бобом Фоссом в 1968 году по мотивам знаменитого фильма Феллини «Ночи Кабирии».

«Мне близки неунывающие героини — я сама не привыкла жаловаться. Нужно быть открытым и не осторожничать: по-моему, в этом истинный смысл как жизни, так и любви. Я люблю свою героиню за то, что она способна просто подойти к человеку и сказать: «Это я. Я хочу вам помочь. Я могу вам помочь?»

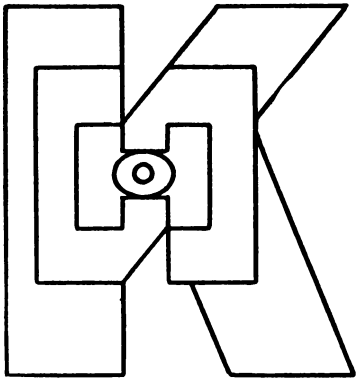
В «Милой Чарити» Ширли предстояло исполнить очень трудную балетную партию, а она не танцевала до этого двенадцать лет. Два с половиной месяца Ширли репетировала с режиссером, прежде чем приступили к общим репетициям. Безусловно, было трудно, но там, где не хватало мастерства, на помощь приходили энтузиазм и энергия. Ширли удалось передать главное — внутреннюю боль своей Чарити, смеющейся и неунывающей, но способной однажды, когда боль эту нельзя уже больше стерпеть, покончить жизнь самоубийством.

В октябре 1970 года вышла в свет книга Мак-Лейн «Не падай с гор». Сюда вошли очерки о странах, где побывала актриса, и ее автобиография. Ширли несколько раз переделывала книгу. «Я ведь могу рассказать только об одной жизни — о жизни девушки, воспитанной в семье средних американцев и ставшей актрисой. Я хочу поделиться с людьми тем, что я знаю и что думаю. Но нужно постараться сделать это как можно честнее. Потому я и переписываю книгу снова и снова».

В автобиографии Ширли пишет и о своем брате Уоррене Битти — известном актере. Роль Клайда в фильме А. Пенна «Бонни и Клайд» принесла ему мировую известность. «Во многом мы похожи с моим братом, мы с ним воплощение «антиистеблишмента», духа бунтарства, отрицания господствующих в обществе устоев. Когда я первый раз посмотрела Уоррена в фильме «Бонни и Клайд», он мне активно не понравился, он даже оскорбил меня. А потом я поняла, что свой протест, свою муку и враждебность Уоррен выразил в образе героя».

Последний фильм Мак-Лейн — коммерческий вестерн «Два мула для сестры Сары» — не принес актрисе творческого удовлетворения. Как хотелось бы Ширли работать там, где искусство — необходимость, естественная потребность духовных устремлений человека, где не надо думать о мелких прихотях продюсеров. Между прочим, Ширли собирается в ближайшем будущем покинуть Голливуд и поселиться в Англии.

Не в ее правилах сдаваться. Она будет искать, пробовать. Она не забудет свой девиз: «Быть комедианткой, Настоящей актрисой...»



Отовсюду

Бразилия

В центре внимания кинокритики продолжает оставаться последний фильм Глаубера Роша «Отрубленные головы» (совместного испано-бразильского производства). Структура повествования в этом фильме — сказка, довольно свободная. Это история короля фантастической страны Эльдорадо, который из освободителя превратился в жестокого угнетателя и за это был наказан символическим персонажем, олицетворяющим неумолимые Смерть и Время, а точнее — сам Ход Истории. История рассказана в манере, которая, по словам Роша, «стоит где-то между театром и поэзией». В аллегорическое повествование режиссер внес элементы фольклора — и испанского (фильм снимался в Испании) и бразильского. Однако это придало фильму, без того весьма усложненному, некоторую эклектичность. К тому же центральная фигура фильма — монарх Эльдорадо — вобрала в себя все главные мысли и проблемы произведения, отодвинув на второй план и превратив в схему остальное (этому немало способствовало превосходное исполнение главной роли Франсиско Рабалем, затмившим остальных актеров). Вслед за «Семиглавым львом» этот новый фильм Глаубера Роша вновь привлек интерес прогрессивной западноевропейской критики к бразильскому кино.

Дания

В ночь с 1 на 2 октября 1943 года немецким гестапо в Дании было запланировано проведение крупной террористической акции — арест 7000 лиц еврейского происхождения и отправка их в концентрационные лагеря Германии.

Истории спасения евреев силами датского движения Сопротивления (в результате чего вместо 7000 было арестовано только 202 человека) посвящен новый датский фильм «Октябрь 1943 года». Фильм поставлен известным датским режиссером Бентом Кристенсеном по сценарию Лайфа Пандуро. В главных ролях снимались Хелле Виркнер, Эббе Роде, Уве Спорге, Мартин Потер.

Венгрия

Новый фильм режиссера Марты Месарош называется «Красивые девчата не плачут». Это современная музыкальная версия шекспировской пьесы «Ромео и Джульетта». В главных ролях Марк Зала и чехословацкая актриса Ярка Шалерова.

Следующей работой Марты Месарош будет экранизация повести современного венгерского писателя Тибора Дэри. В этом фильме, который пока еще не имеет названия, режиссер обращается к проблеме свободы женщины в современном обществе. Предполагается, что на главную роль будет приглашена советская актриса Наталья Аринбасарова. В других ролях выступят Андраш Козак, Марк Зала, Даниэль Ольбрыхский.

Италия

На итальянские экраны вышел фильм режиссера Франческо Рози «Люди против», показанный впервые на последнем кинофестивале в Венеции. Прогрессивная кинокритика уделяет фильму большое внимание и называет его одним из самых значительных произведений этого года. Картина Рози посвящена первой мировой войне. Впервые в итальянском кино темы первой мировой войны и ее трагических для Италии последствий — прихода к власти фашизма — коснулся десять лет назад режиссер Марио Моничелли в «Большой войне». «Люди против», так же как и фильм Моничелли, — антивоенное произведение, реалистически показывающее события на итало-австрийском фронте. Свой фильм Рози поставил на основе известной в Италии книги

антифашистского деятеля и писателя Эмилио Луссу «Год на плоскогорье» — своеобразного дневника и вместе с тем антивоенного памфлета, написанного автором на материале собственных воспоминаний и записей. Герой картины Рози — молодой лейтенант Сассу, добровольцем ушедший на фронт, верит официальной националистической пропаганде. Он страдает от лишений окопной жизни, но еще

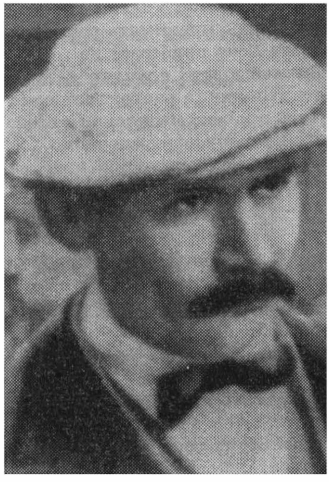
Франческо Рози (слева) во время съемок фильма «Люди против» (Италия)

больше от происходящей у него на глазах кровавой бойни, которую он не только наблюдает, но в которой сам участвует. Однако он продолжает оправдывать бессмысленное кровопролитие благородными патриотическими идеалами. Его более проницательный и рассудительный товарищ Оттоленги осознает, что истинный враг — это преступная глупость сильных мира сего как с одной, так и с другой стороны. Но он гибнет в бою, едва успев сделать для себя эти выводы. На противоположном полюсе — генерал Леоне, лживый и самонадеянный «стратег», посылающий солдат на верную смерть ради достижения неосуществимой цели — захвата никому не нужного клочка земли. Под стать ему и другие итальянские высшие офицеры, для устрашения расстреливающие своих солдат. Расстрелы, наказания за нарушение дисциплины, «самострелы» — ко всему этому итальянские зрители (так же как и читатели) не привыкли: слишком долго им показывали эту войну как героический подвиг. Поэтому фильм Рози многих в Италии шокировал. За обличением жестокостей империалистической войны в фильме виден более углубленный социальный и политический анализ: солдаты и офицеры, показанные Рози, воплощают два различных мира, и их столкновение — это прежде всего столкновение крестьян и представителей различных слоев буржуазии; все конфликты итальянского общества тех лет находят отражение в расслоении армии. Критика отмечает, что режиссеру удалось убедительно показать империалистический характер первой мировой войны, хотя он и не объясняет, какие именно силы стояли за спиной генерала Леоне. Автор сценария Франческо Рози и писатели Раффаэле Ла Каприа и Тонино Гуэрра оставляют в стороне «гражданскую жизнь», нашедшую освещение в книге Луссу, и все внимание сосредоточивают на войне и армии, несколько сужая таким образом общую картину тех лет. Роли в фильме исполняют Марк Фрешетт, Джан-Мария Волонте, Ален Кюни и другие, а также непрофессиональные исполнители. Римская газета «Паэзе сера» организовала «круглый стол», на котором обсуждался фильм «Люди против». Участники обсуждения подчеркивали, что это произведение поможет итальянцам лучше узнать недавнюю историю своей страны, которая до сих пор часто фальсифицируется.

●

В павильоне римского киногородка Чинечитта идут съемки фильма «Нетерпимость». Ставит его режиссер Джулиано Монтальдо. Это история Николы Сакко и Бартоломео Ванцетти, приговоренных в Соединенных Штатах к смерти на электрическом стуле в 1927 году. Процесс над ними продолжался семь лет. Актер Джан-Мария Волонте, который раньше играл в театре Сакко, воссоздает в фильме образ Ванцетти. «Это все равно, — говорит актер, — что перевернуть назад страницу и вновь увидеть жестокое лицо сегодняшней Америки. Отношение к национальным меньшинствам осталось таким же: тогда оно было особенно жестоко к итальянцам, а сегодня — к неграм. История Сакко и Ванцетти дает возможность поставить под огонь эту язву Америки». Режиссер Монтальдо придерживается того же мнения: «С каждым днем актуальность темы нашего фильма становится все очевидней. Нетерпимость, расизм, которые лежат в основе рассказанных в фильме событий, сохраняются по сей день. Если на место Сакко и Ванцетти

поставить двух негров, ничего не изменится». Авторы фильма создали сценарий на основе собранных ими документов и



«Нетерпимость» режиссера Джулиано Монтальдо (Италия). Ванцетти (вверху) — Джан-Мария Волонте, Сакко — Рикардо Куччолла

газетных отчетов 20-х годов — события будут воссозданы с документальной точностью. В роли Сакко — актер Рикардо Куччолла.

●

Во время визита в Рим американского президента Никсона зверскому избиению со стороны полиции, разгонявшей демонстрантов, протестовавших против посещения Никсоном Италии, подверглись члены съемочной группы картины, которую ставит режиссер Франческо Мазелли. Трое из них, в том числе продюсер Ренцо Росселлини, были арестованы. Полицейские напали на кинематографистов в тот момент, когда те снимали «с натуры» учиненный полицией погром секции Коммунистической партии в римском квартале Кампителли, и избили их цепями.

Куба

Режиссер Томас Гутьеррес Алеа, постановщик таких значительных лент, как первый снятый на революционной Кубе полнометражный фильм «История одной революции», сатирической комедии «Смерть бюрократа» и «Воспоминание об отсталости», начал работу над новой картиной, замысел которой он вынашивал уже давно. Фильм будет называться «Земля обетованная». В своем интервью Алеа рассказал, что в картине, действие которой происходит в одном кубинском городе в XVII веке, будут обличены жестокость, насилие и религиозный фанатизм, корнями уходящие глубоко в историю. «XVII век, — сказал он, — для нас белое пятно, свидетельства о нем очень скудны, документы неполны и редки. В те времена Куба служила лишь мостом, по которому шли те, кто направлялся в Перу и Мексику добывать серебро и золото. В фильме будут показаны первые дни рождения нации... В этой ленте не будет недостатка в зрелищных сценах. Однако главное, что меня интересует, — это столкновение между основными героями: священником и представителем местной знати Хуаном Контрерасом, человеком смелых идей. Оба они различными средствами и путями стремятся к одному — к «земле обетованной». Оба заблуждаются, оба неправы. Но в их конфликте, противоречиях между ними, фанатичной чистоте их «дуэли» раскрывается возможность найти правильный путь, верное решение...» В этом же интервью режиссер рассказал о своем стремлении максимально вовлечь всех членов съемочного коллектива в творческую работу, пробудить в них сознание того, что каждый из них является автором нового фильма.

Мексика

Новый президент Мексики Луис Эчеверия Аяльварес сообщил о своем намерении восстановить с 1971 года известный фестиваль в Акапулько. Он пожелал также мексиканским кинематографистам увеличить выпуск фильмов международного класса, чтобы избавить отечественную кинематографию от иностранной зависимости.

Польша

Пятисерийный телефильм «Колумбы» стал заметным явлением в культурной жизни страны. Интерес и повышенное внимание к нему критики объясняются не только популярностью эпопеи известного писателя Р. Братного, положенной в основу картины. Название книги закрепилось в Польше для обозначения поколения, со школьной скамьи ушедшего в ряды Сопротивления, а затем ставшего самым сознательным поколением в народном государстве. Поколение это всегда было предметом трогательного внимания в польском искусстве, и это сделало картину событием немаловажного значения. Есть еще одна причина, определившая

широкий резонанс фильма: его своевременность. К моменту появления картины в польской публицистике еще не затихли споры о «модели фильма на военную тему». Дискутировавшие резко разделились на два лагеря — одним военный фильм представлялся как эпическая и документально точная реконструкция исторического события, подобно тому как это сделано в фильме «Вестерплятте», другим — как фабульное повествование с вымышленными героями, близкое фильмам «польской школы» конца 50-х годов. Режиссер «Колумбов» Януш Моргенштерн избрал третий путь, поскольку не стремился изобразить войну с точки зрения истории или с точки зрения страдающего человека, как в фильмах второго типа, но, по выражению одного из рецензентов, «просто показал

Режиссер Януш Моргенштерн во время съемок фильма «Колумбы» (Польша)

нормальную жизнь в ненормальных условиях». Внимание критики подогревало и то, что «Колумбы» — следующая работа режиссера после «Ставки больше, чем жизнь», где Моргенштерн снял почти половину всех серий. Любителям сравнивать режиссер заранее ответил в одном интервью, где назвал своих героев «анти-Клоссами», уточнив, что «колумбы» — нормальные молодые люди: они играют в мяч, танцуют, плавают, влюбляются... И конечно, сражаются — таковы требования времени. Но сражаются без мысли о том, что история назовет их когда-то героическим поколением, что они получат имя «колумбов».

Румыния

Автор известных советскому зрителю фильмов «Месть гайдуков» и «Похищение девушек» режиссер Дину Коча закончил три новые приключенческие исторические ленты: «Предание принцессы Ралу», «Неделя сумасшедших» и «Гайдуки Шейтекая». По мнению критики, автором сделан новый шаг по пути разработки образов героев, определения в сюжете классовой подоплеки борьбы народных мстителей против своих угнетателей.

Стремясь к темпераментному построению киноэпизодов, Коча, однако, тщательно обдумывает целенаправленность каждого кадра, его звучание и эмоциональную нагрузку. В новых фильмах Коча снимались актеры Флорин Пьерсик, Коля Рэуту, Константин Кодреску и Марга Барбу.

●

Рисованный человечек Ионa Пэпеску-Гопо, принесший славу своему создателю, стал героем нового мультипликационного фильма «Я + Я = Я». В новой семиминутной ленте этот герой демонстрирует разные стороны своего дарования: умение считать, размышлять, принимать решения. Пэпеску-Гопо прибегает не к обычной в этих случаях жестикуляции, а раскрывает как бы весь процесс мышления целой сюитой технических операций, наглядно показывающих, как зреет и оформляется в его герое мысль.

США

Несколько новых фильмов, представляющих если не «подпольное», то во всяком случае неофициальное американское кино наших дней, было показано на кинофестивалях в итальянских городах Пезаро и Сорренто. Фестиваль в Сорренто, ежегодно посвященный кинематографии какой-нибудь одной страны, в этом году знакомил зрителей именно с американскими фильмами. Растерянная, сбившаяся с пути Америка — вот общее название, которое, как пишут кинокритики, можно дать фильмам, показанным на этих двух фестивалях. Картина режиссера Хаскелла Уэкслера «Бесстрастный экран» по-итальянски так и была названа: «Америка, Америка, куда ты идешь?». В центре фильма Ричарда Раша «Идя напрямик» — полицейские расправы над демонстрантами. История главного персонажа, молодого научного работника, — это история студенческих выступлений в США. В день решающего столкновения с полицией герой фильма, отошедший было от студенческого движения, отказывается от научной карьеры и становится рядом со своими друзьями, борющимися против произвола. Полицейские насилия и жестокость обличают не только молодые режиссеры. Вновь мы

видим полицейских, и на этот раз не только погромщиков и насильников, но уже сознательных, хладнокровных убийц, в фильме Уильяма Уайлера «Овобождение Л. Б. Джонса». Это история белого полицейского в городке на Юге, который убивает негра — мужа своей любовницы-негритянки. Его преступление остается безнаказанным. Финал фильма примечателен: юноша, племянник и наследник крупного адвоката, выгородившего полицейского-убийцу, проникается отвращением к расистскому Югу, земле убийц и лицемеров, возвращается на Север, а другой негр убивает своего хозяина — друга и коллегу убийцы в полицейском мундире и этим как бы совершает акт возмездия. Критика отмечает как новый момент в американских «фильмах протеста» мотивы сопротивления негров и отмщения, звучащие в этом фильме Уайлера. Среди фильмов, показанных в Пезаро, внимание привлекла картина «Лед» Роберта Креймера. В этой достаточно наивной картине проводится мысль о вероятности возникновения в американских городах партизанской войны с целью сбросить власть монополий. Действие перенесено в будущее. В союзе с восставшими мятежниками против регулярной армии Соединенных Штатов сражаются силы Сопротивления соседней Мексики, против которой США ранее совершили агрессию. Но в конечном итоге, этот столь «революционный» фильм оказывается, по существу, пораженческим, ибо силы восставших ограничиваются группами молодежи — студентов и интеллигенции, которые совершают террористические акты, диверсии и саботаж, но не состоят в союзе с широкими массами трудящихся. Союзники у них извне, а не внутри страны. Даже с негритянским движением их связи мимолетны и непрочны. Это третий полнометражный фильм Роберта Креймера. Два предыдущих его фильма — «В деревне» и «За бортом». Псевдореволюционный характер последней работы режиссера столь очевиден, что группа левых американских кинематографистов «Ньюсрил» («Киножурнал»), которая снимает и распространяет в американских университетах коротко- и среднеметражные документальные ленты и «фильмы протеста», отказалась взять в свою сеть проката «Лед», считая его путаным и, во всяком случае, не подходящим для показа политически подготовленным зрителям. Другой фильм, привлекший внимание критики, поставлен в Голливуде. Это «Убийцы медового месяца» режиссера-дебютанта Леонарда Кастла. Кастл до сих пор был известен как композитор, пишущий серьезную музыку. В качестве музыкального сопровождения для своего первого фильма он предпочел музыку Малера. Это довольно натуралистический фильм в манере «черного юмора». Убийцы — медсестра по имени Марта Бек (ее играет Ширли Столер) и «латинский любовник», живущий за счет женщин, мексиканец по происхождению Раймонд Фернандес (актер Тони Ло Бьянко). Познакомившись через брачное агентство, они стали любовниками, но он продолжает жениться на других женщинах: старых девах, пожилых вдовах, разведенных женах. Марта, выдавая себя за его сестру, помогает Раймонду обирать всех этих женщин, а при необходимости и отправлять их на тот свет, но с условием, что он не будет вступать в супружеские отношения ни с одной из своих жертв, сохраняя ей верность. Однажды Марта узнает, что Раймонд ей «изменил» с одной из своих жен; она доносит полиции об одном из самых страшных его преступлений и отправляет его на электрический стул. В заключительных титрах фильма сообщается, что эта история действительно произошла в 1951 году. В фильме немало острых сатирических сцен в духе чаплинского «Мсье Верду», в нем показано лицемерное, исполненное ложного патриотизма, жестокое и бездуховное американское общество.

●

Кинофестиваль в Сан-Франциско на этот раз был посвящен теме «Загрязнение вод». Как известно, эта тема весьма актуальна в Соединенных Штатах и во всем мире и привлекает к себе острый интерес мировой общественности. Фестиваль, трактующий столь необычную для кино проблему, тем не менее собрал достаточное количество фильмов. Среди них — «Кто погубил озеро Эри», «Внимание: опасные воды».

Франция

Французская печать пишет о смерти актера Бурвиля как о большой утрате для кино Франции. Бурвиль (настоящее его имя Андре Рембур, а псевдоним он взял по названию деревни, где вырос) пользовался огромной популярностью как исполнитель главным образом комедийных ролей. Созданный им привлекательный образ простого человека, чаще всего деревенского парня, неудачника, страдающего от столкновения с жестокостью и несправедливостью жизни, но сохраняющего при этом душевное благородство и доброту, полюбился зрителям по многим фильмам. Однако дверь в кино актеру открыл его голос — он впервые получил известность как исполнитель эстрадных песенок на радио и в мюзик-холле. В кино он начал сниматься в 1945 году, в числе его наиболее известных фильмов (многие из них знакомы советским зрителям) — «Все золото мира», «Через

Париж», «Отверженные», «Ноэль Фортюна», «Веские доказательства» и многие другие. Бурвиль снимался у видных французских режиссеров — Рене Клера, Клода Отан-Лара, Андре Кайатта. Большой успех у зрителей имел один из последних фильмов Бурвиля — комедия «Большая прогулка», в которой он снялся вместе с де Фюнесом.

Бурвиль

●

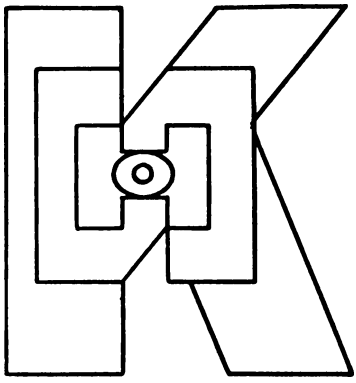
Продолжается кампания реакционных элементов против демонстрации во Франции итало-алжирского фильма «Битва за Алжир» режиссера Джилло Понтекорво. Эта кампания вызывает возмущение прогрессивных сил и во Франции и в Италии. В городе Лон-ле-Сонье, после того как показ в одном из кинотеатров был сорван из-за угроз отряда местного отделения националистического «Движения национального восстановления», фильм демонстрировался в другом кинотеатре при огромном стечении публики — трудящихся, пришедших его посмотреть по призыву профсоюзов и антиклерикальных организаций департамента Юра. В городе Сент-Этьене в кинотеатре, где демонстрируется «Битва за Алжир», незадолго перед началом сеанса в зале был обнаружен большой заряд взрывчатки с уже тлевшим фитилем — взрыв привел бы ко многим человеческим жертвам. В Лавале, городке в Бретани, местные фашисты из организации «Аксьон франсэз» пытались сорвать демонстрацию этой картины, но были разогнаны полицией.

●

Чарли Чаплин снимает «эмбарго» с шестнадцати своих фильмов — он объявил об этом во время своего недавнего пребывания в Париже. В число «освобождаемых» фильмов входят девять полнометражных лент, на которые он сохранял свои особые права и за мировым прокатом которых поручил следить своему сыну Сиднею. Как пишет парижская газета «Монд», это решение, которое, несомненно, обрадует всех любителей кино, Чаплин принял в результате обращения к нему многочисленных французских организаций и отдельных граждан. «Эмбарго» будет снято с фильмов, не появлявшихся на экранах вот уже двадцать лет. Это «Парижанка» (1923), «Золотая лихорадка» (1925), «Новые времена» (1936), «Диктатор» (1940), «Мсье Верду» (1947) и другие.

Япония

Двадцатилетие своей независимой компании «Киндай эйга кьекай» режиссер Кането Синдо отметил новой работой — фильмом «Обнаженные девятнадцатилетние». В основу фильма легло подлинное событие, случившееся несколько лет назад. Девятнадцатилетний Норио Нагаяма совершил осенью 1968 года серию преступлений,— среди них четыре убийства из винтовки, украденной им на американской военной базе Йокосука. Через несколько месяцев при попытке ограбить сейф он был схвачен. Парень оказался одним из восьмерых детей, выросших в бедной деревенской семье, который отправился в большой город «искать счастья». Синдо хочет разобраться, что двигало Нагаямой, когда он совершал свои чудовищные и бессмысленные преступления. Режиссер собирается документально восстановить историю Нагаямы, но не с целью ставить детективный фильм, а для того, чтобы попытаться вскрыть корни этого преступления, проследить влияние общества на молодое поколение. Одну из причин Синдо видит в том, что сельской молодежи жизнь в крупных городах видится в розовом свете, действительность же разбивает их надежды. И тогда, как это было в данном случае, ненависть к обществу приводит их на дорогу преступлений. В фильме в главных ролях выступают постоянный соратник Синдо актриса Нобуко Отова и дебютант Дайдзиро Харада.



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Один из нас», 10 ч.
Авторы сценария А. Нагорный, Г. Рябов. Режиссер-постановщик Г. Полока. Операторы-постановщики С. Рубашкин, Г. Абрамян. Художники Ф. Богуславский, М. Щеглов.
Композитор Э. Хагагортян.
Звукооператор Л. Трахтенберг.
В главных ролях: Г. Юматов, Д. Масанов, В. Грачев, Н. Гриньков, Ф. Никитин, И. Дмитриев, А. Толбузин, Т. Семина, И. Короткова, Н. Граббе, И. Рыжов, Л. Гурченко, Т. Конюхова, Л. Шагалова, И. Колпакова, В. Панов.

«Спорт, спорт, спорт», 9 ч.
Автор сценария Г. Климов.
Режиссер-постановщик Э. Климов.
Операторы Б. Брожовский, О. Згуриди. Художники-постановщики Н. Серебряков, А. Спешнева.
Композитор А. Шнитке.
Звукооператор Б. Венгеровский.
В главных ролях: Г. Светлани, Л. Новожилова, В. Андреев, В. Ляхов, В. Брумель, Г. Климов, Н. Михалков, И. Класс, Б. Романов, Л. Шепитько, Л. Огиенко, Е. Матвеев, В. Утешев, Н. Дронов, А. Сошальская.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Баллада о Беринге и его друзьях», 10 ч.
Авторы сценария И. Осипов, В. Шкловский при участии Ю. Швырева. Режиссер-постановщик Ю. Швырев. Главный оператор К. Арутюнов. Художники-постановщики А. Дихтяр, А. Талансев. Композитор Б. Троцюк.
Звукооператоры А. Матвеенко, Ю. Евсюков.
В главных ролях: К. Себрис, И. Ледогоров, Ю. Назаров, В. Никулин, Г. Фролов, Л. Куравлев, В. Артмане, В. Егоренкова, О. Басилашвили, Р. Ткачук, Д. Ритенбергс, Н. Мордюкова.

«Серебряные трубы», 8 ч.
Авторы сценария В. Железников, А. Леонтьев.
Режиссер-постановщик Э. Бочаров.
Главный оператор П. Катаев.
Главный художник М. Горелик.
Композитор Б. Карамышев.
Звукооператор А. Избуцкий.
В главных ролях: А. Мягков, Андрюша Вязников, Лена Лалкова, Лена Сальникова, И. Лапиков, А. Румянцева, М. Яншин, Н. Агапова, В. Балашов. Н. Граббе, И. Жеваго, В. Захарченко. Л. Князев, Игорь Воробьев, В. Маркин, Д. Масанов, Н. Парфенов, В. Радунская, И. Рыжов, С. Симонов.

«Сказка о сказке» (по мотивам сказок Андерсена), 3 ч.
Автор сценария А. Студзинский.
Режиссер-постановщик И. Николаев. Главный оператор В. Головченко. Главный художник А. Анфилов. Композитор А. Николаев. Звукооператор Ю. Евсюков.
В главных ролях: Н. Воробьева, Б. Токарев, И. Ясулович, А. Кубацкий.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Семья Коцюбинских», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 10 ч.
Автор сценария А. Левада.
Режиссер-постановщик Т. Левчук.
Главный оператор В. Войтенко.
Главный художник В. Агранов.
Композитор Г. Майборода.
Звукооператор А. Грузов.
В главных ролях: А. Трощановский, А. Гай, Ю. Демич, А. Кочетков, Р. Александров, Р. Нифонтова, С. Лощинина, Я. Геляс, А. Локтев, Л. Гриценко, Е. Крупенникова, Ю. Сатаров, Н. Козленко, В. Татосов, А. Бобровский, Н. Досенко, Л. Жуковский, Н. Шутько, Х. Лиепиньш, К. Степанков, Л. Масоха, Б. Мирус, С. Станкевич, В. Белокуров, С. Сергейчикова, Б. Брондуков, М. Волков, М. Сидоркин.

«Узники Бомона», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Ж. Журибеда, Ю. Лысенко. Режиссер-постановщик Ю. Лысенко.
Главный оператор Н. Слуцкий. Главный художник О. Костюченко. Композитор Л. Грабовский. Звукооператор Р. Максимцов.
В главных ролях: Ю. Дубровин, Б. Болдыревский, Б. Бессараб, Ю. Киреев, В. Кошель, А. Захаров, Э. Бредун, А. Северин, Г. Гальченко, В. Кондратюк, А. Сердюк, Р. Цеплитис, И. Дмитриев, М. Бадиков, Ю. Леяскалис, Г. Кононенко, Б. Бабкаускас, Л. Сатановский.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Крушение империи» (по мотивам романа М. Козакова), 10 ч.
Авторы сценария М. Блейман, Н. Коварский.
Режиссер-постановщик В. Корш-Саблин. Главный оператор И. Ремишевский. Главный художник Ю. Альбицкий.
Композитор В. Чередниченко.
Звукооператор К. Бакк.
В главных ролях: Н. Еременко, З. Кириенко, Е. Самойлов, А. Соловьев, Т. Коновалова, В. Белокуров, А. Вертоградов, А. Кмит, В. Тарасов, С. Карнович-Валуа, В. Стржельчик, К. Кулаков, В. Махов, Д. Масанов, А. Грибов, Н. Крюков, Ф. Эйнас, С. Говор-Бондаренко, П. Панков, М. Волков, Б. Клюев, В. Балашов, Ф. Никитин, М. Васильев.

Киностудия «Таллинфильм»

«Весна» (по одноименной повести Оскара Лутса), 9 ч.
Авторы сценария К. Кийск, В. Пансо. Режиссер-постановщик А. Крууземент. Главный оператор Х. Рехе. Главный художник Л. Верник. Композитор В. Тормис. Звукооператор Х. Ляянеметс.
В главных ролях: А. Лийвер, Р. Хейн, А. Ляянеметс, М. Лепа, Л. Мерзин, А. Лутсепп, Р. Аэдмаа, К. Эомойс, Х. Селмет, Т. Алвеус, К. Кийск, Э. Ани.

Рижская киностудия

«Стреляй вместо меня», 8 ч.
Авторы сценария Р. Вэтра, М. Маклярский. Режиссер-постановщик Я. Стрейчс. Главный оператор Р. Пикс. Главный художник И. Антоне. Композитор Г. Раманс. Звукооператор Е. Ольшанко.
В главных ролях: Б. Пизичс, А. Кайриша, Я. Стрейчс, А. Берзиньш, Н. Мерзликин, О. Дункерс, И. Стродс.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова.

«Мы и наши горы», 9 ч.
Автор сценария Г. Матевосян. Режиссер-постановщик Г. Малян. Главный оператор К. Месян. Художники-постановщики С. Андраникян, М. Аракелян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор К. Курдян.
В главных ролях: С. Саркисян, М. Мкртчян, Х. Абрамян, А. Шеренц, А. Айвазян, А. Пелешян.

«Царь Чах-Чах» (по мотивам рассказов О. Туманяна), 9 ч.

Новелла «Ахтамар», 2 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Э. Мартиросян. Главный оператор А. Джалалян. Художник Л. Геворкян. Композитор М. Мависакалян. Звукооператор Н. Джалалян.
В главных ролях: И. Баграмян, В. Епископосян.

Новелла «Честь бедняка», 3 ч.
Автор сценария Г. Матевосян. Режиссеры-постановщики Б. Оганесян, А. Самвелян. Главный оператор С. Геворкян. Художник Г. Карапетян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор Ю. Саядян.
В главных ролях: А. Азизян, Л. Вагуни, А. Айвазян, Г. Джанибекян, В. Маргуни, М. Даниелян.

Новелла «Царь Чах-Чах», 4 ч.
Авторы сценария Л. Будагян, Д. Кесаян. Режиссер-постановщик Д. Кесаян. Оператор А. Миракян. Главный художник А. Шакарян. Звукооператор М. Овакимян.
В главных ролях: Г. Костанян, Н. Геворкян, А. Шеренц, Ж. Срапян, П. Сантросян.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Ожидание», 7 ч.
Авторы сценария Л. Абашидзе, Ш. Манагадзе, К. Пипинашвили, Г. Хухашвили. Режиссеры-постановщики Ш. Манагадзе, Н. Манагадзе. Операторы Ф. Высоцкий, А. Майсурадзе. Главный художник Н. Казбеги. Композитор Р. Лагидзе. Звукооператор Д. Ломидзе.
В главных ролях: Л. Абашидзе, В. Цинцадзе, Г. Цирцхалава, Л. Кипиани, Т. Долидзе, Г. Наврозашвили.

Киностудия «Туркменфильм»

«Человек за бортом», 8 ч.
Авторы сценария Я. Айзенберг, К. Курбансахатов, Л. Репин. Режиссер-постановщик Х. Нарлиев. Главный оператор В. Лунин. Главный художник А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператоры С. Молланиязов, Б. Чарыев.
В главных ролях: Х. Нарлиев, Б. Аннанов, М. Черкезов, Х. Овезгеленов, А. Аловов, С. Овезов, Х. Муллик, А. Овезнепесов, А. Ходжакулиев.

«Фитиль» № 98 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Яблоко от яблони» («Мосфильм»). Режиссер-постановщик В. Попов. Оператор Е. Гимпельсон. Звукооператор И. Любченко. В ролях: В. Дорофеев, М. Миронова, А. Макаренко.

«Реакция» (по следам «Фитиля» № 64) (ЦСДФ). Автор сценария С. Киселев. Текст А. Курляндского, А. Хайта. Режиссер-оператор С. Киселев. Звукооператор Ю. Игнатов.

«Несознательный» («Мосфильм»). Авторы сценария А. Курляндский, А. Хайт. Режиссер-постановщик Н. Михалков. Оператор В. Бондарев. Художник-постановщик Б. Чеботарев. В ролях: В. Ананьина, В. Кашпур, С. Крамаров, Б. Новиков, С. Павлов, Е. Шутов.

«Беззащитный автомат» (ЦСДФ). Автор сценария, режиссер, оператор Ю. Егоров. Звукооператор Ю. Игнатов. Текст Ф. Камова.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Признание», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Авторы сценария Димитр Вылев, Янко Янков. Режиссер Янко Янков. Оператор Трендафил Захариев. Художник Виолетта Йовчева. Композитор Красимир Кюркчийский.
В ролях: Стойчо Мазгалов, Нина Стамова, Грациела Бычварова, Богомил Симеонов.

«Снова в дорогу» («Пора в дорогу»), 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария и режиссер Петр Донев. Оператор Борис Янакиев. Художник Богоя Сапунджиев. Композитор Кирил Дончев.
В ролях: Николай Узунов, Георгий Георгиев, Сийка Христова.

«Бесконечные дороги» («Дальние дороги — тайная любовь», по мотивам книги Ганса Георга Литца), 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Ульрих Пленцдорф. Режиссер Герман Цшохе. Оператор Роланд Грэф. Художник Альфред Томала. Композитор Петер Рабенальт.
В ролях: Манфред Круг, Джекки Шварц, Ютта Гофман, Ульрике Пленцдорф.

«Подозревается доктор Рот» («Подозрение падает на мертвого»), 7 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Гюнтер Калтофен, Райнер Бер. Режиссер Райнер Бер. Оператор Хельмут Гревальд. Художник Ганс-Йорг Мирр. Композитор Карл-Эрнст Зассе.
В ролях: Альфред Рюкер, Ута Шорн, Леон Немчик, Бригитта Краузе, Альфред Струве, Герман Байер, Гюнтер Симон, Дитер Вин.

«В долине тростников» («Дым»), 5 ч.
Производство Ханойской киностудии (ДРВ).
Авторы сценария и режиссеры Тран Ву, Нгуен Тху. Оператор Нгуен Данг Бай. Художник Бинь Данг. Композитор Тран Киет Тыонг.
В ролях: Тху Сонг, Лам Той, Дыонг Нгок Дык.

«Горящие паруса» («Море зовет»), 7 ч.
Производство Ханойской киностудии (ДРВ).
Автор сценария Хаонг Тич Чи. Режиссеры Нгуен Тиен Лой, Нгуен Нгок Транг. Операторы Тхам Во Хоанг, Дуонг Динх Ба, Нгуен Ксуан Чан. Композитор Хоанг Ван.
В ролях: Хай Конг, Тран Фуонг, Пхи Нга, Фам Тхи Нхи, Бик Сзу.

«Красная рябина» (по мотивам повести Вальдемара Котовича «Фронтовые дороги»), 10 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).
Авторы сценария Вальдемар Котович, Ева и Чеслав Петельские. Режиссеры Ева и Чеслав Петельские. Оператор Кшиштоф Виневич. Художник Ярослав Свитоняк. Композитор Ежи Максимюк.
В ролях: Иван Переверзев, Анджей Копичиньский, Владислав Ковальский, Анджей Лапицкий, Веслава Немыска.

«Размышление» («Структура кристалла»), 8 ч.
Производство творческого коллектива «Тор» (Польша).
Автор сценария и режиссер Кшиштоф Занусси. Оператор Стефан Матьяшкевич. Художник Тадеуш Выбульт. Композитор Войцех Килар.
В ролях: Барбара Бжезиньска, Ян Мыслович Анджей Жарнецкий.

«Только погибший ответит», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).
Автор сценария Анджей Виджиньский. Режиссер Сыльвестр Хенциньский. Оператор Мечислав Яхода. Художники Ян Грандыс, Тадеуш Косаревич. Композитор Войцех Килар.
В ролях: Рышард Филипский, Ева Вишневска, Януш-Клосиньский, Богуслав Сохнацкий, Витольд Пыркош, Тадеуш Шмидт.

«Всего один месяц» («Женщина на один сезон»), 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария Николае Бребан. Режиссер Георге Витанидис. Оператор Аурел Костракиевич. Художник Марчел Богос. Композитор Тибериу Олах.
В ролях: Ирина Петреску, Юрие Дарие, Вирджил Огашану, Иоана Булцэ.

«Затем родилась легенда», 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария Константин Стойчу. Режиссер Андрей Блайер. Оператор Нику Стан. Художник Николае Дрэган. Композитор Раду Шербан.
В ролях: Иларион Чобану, Маргарета Погонат, Джордже Калборяну, Штефан Чоботэрашу, Дан Нуцу, Вирджил Огэшану, Михай Мереуцэ, Сидония Манолаке, Георге Бурля.

«Симпатичный господин Р.», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария Тудор Попеску. Режиссер Штефан Траян Роман. Оператор Редукану Атеодоресей. Художник Николас Дрэган. Композитор Габриэль Мэргэринт.
В ролях: Михай Пэлэдеску, Сильвиу Стэнкулеску, Джильда Маринеску, Вирджил Огэшану, Енико Есса, Джео Бартон, Эмиль Хоссу, Михай Никулеску, Иоана Ионицэ, Хоря Попеску.

«Взрослым позволено все», 8 ч.
Производство киностудии «Готвальдов» (Чехословакия).
Авторы сценария Милан Шимек, Радим Цврчек. Режиссер Радим Цврчек. Оператор Иржи Колин. Художник Зденек Розкопал. Композитор Гарри Мацоурек.
В ролях: Радим Цврчек, Эрик Пардус, Вера Штепанова, Иржи Маршалек.

«Страдания молодого Богачека», 10 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Эдуард Вернер. Режиссер Франтишек Филип. Оператор Рудольф Сталь. Художник Ян Зазворка. Композиторы Иржи Маласек, Иржи Бажант.
В ролях: Павел Ландовский, Стелла Зазворкова, Регина Разлова, Йорча Котрбова, Ярослав Саторанский, Йозеф Глиномаз.

«Прерванная свадьба» («Отлив», по книге Милана Дракулича «Прилив, отлив, прилив»), 9 ч.
Производство «Авала-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Владимир Павлович, Радомир Шаранович. Режиссер Владимир Павлович. Оператор Милорад Маркович. Художник Стево Шкорич. Композитор Воислав Костич.
В ролях: Драгомир Боянич Гидра, Бата Живойинович, Рената Фрейскорн, Душан Яничиевич, Душан Булайич, Янез Врховец, Ратислав Йович, Джордже Ненадович, Весна Краина, Воя Мирич.

«За кулисами цирка» («Цирк», по роману Салаха Абу Сейфа), 9 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (ОАР).
Авторы сценария Салах Абу Сейф, Атыф Салем, Фарук Сейд. Режиссер Атыф Салем. Оператор Аббель Азиз Фахму. Художники Антон Полизвейс, Осман Хасанейн. Композиторы Балич Хамди, Мухаммед Муджи.
В ролях: Самира Ахмед, Хасан Юсеф, Мухаммед Авад, Набиля Убейд.

«Земля наших отцов» («Земля», по роману Абдаррахмана Шаркави), 10 ч.
Производство Генеральной кинокомпании (ОАР).
Автор сценария Хасан Фуад. Режиссер Юсеф Шахин. Оператор Абдель Халим Наср. Художник Салах Габр. Композитор Али Исмаил.
В ролях: Нагва Ибрагим, Иззат Аль-Аляйли, Махмуд Малиги, Яхья Шахин, Фатма Умара, Хамди Ахмад, Салах Саадани.

«Одна из девушек», 9 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (ОАР).
Автор сценария Сарват Абаза. Режиссер Хасан Аль-Имам. Оператор Мустафа Хасан. Композитор Али Исмаил.
В ролях: Ахмед Мазхар, Магда Хатыб, Юсеф Шаабан, Самир Сабри, Нур Шариф, Ахмад Газири.

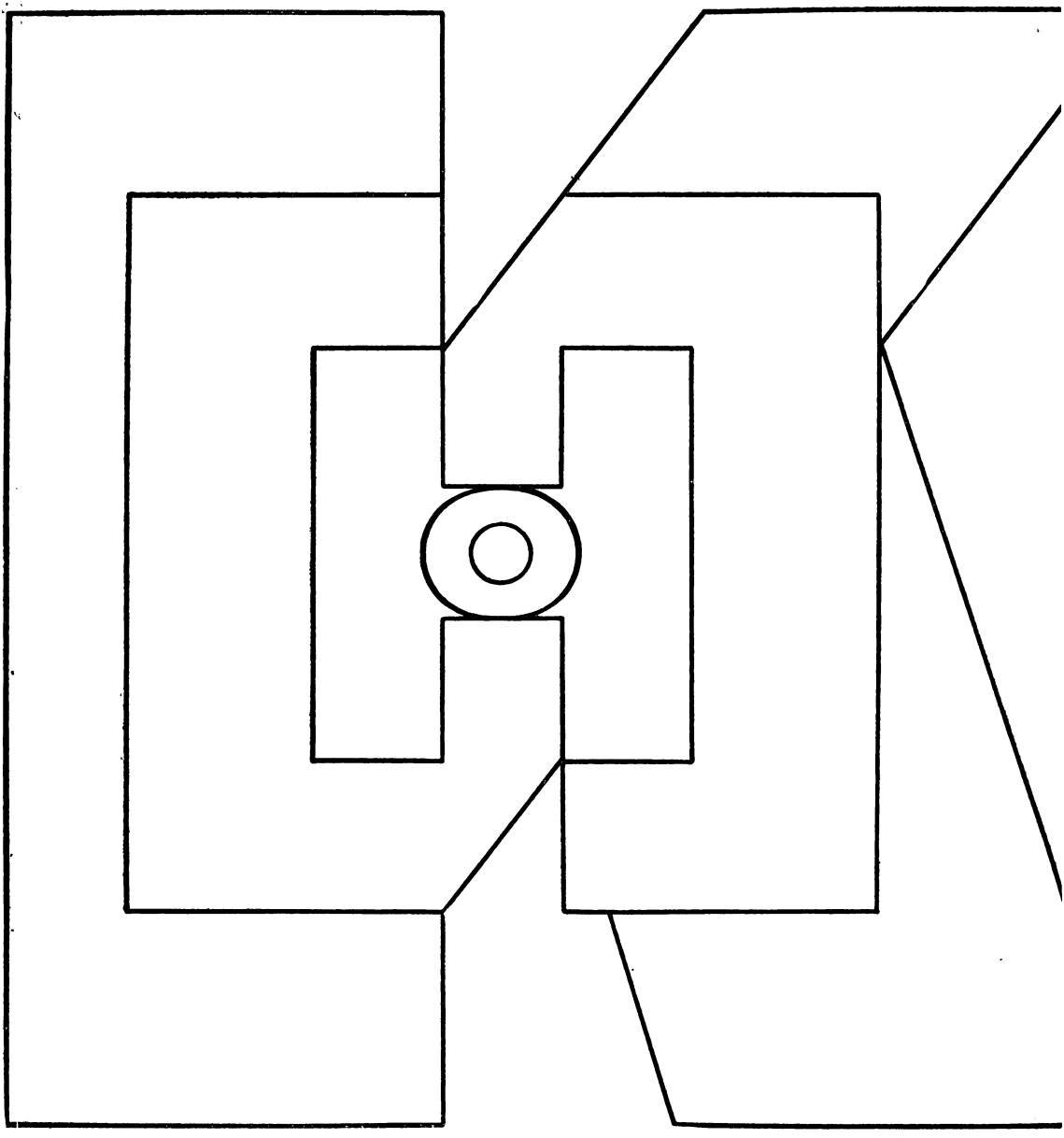
«Сильнее страха» («Немного страха», по повести Сарвата Абазы), 9 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (ОАР).
Автор сценария Сабри Иззат. Режиссер Хусейн Камаль. Оператор Ахмад Хоршед. Художник Юсеф Френсис. Композитор Балич Хамди.
В ролях: Шадия, Махмуд Морси, Яхья Шахин, Муххамед Тауфик, Амаль Заид, Ахмад Тауфик, Салах Назми, Хасан Сабки.

«Итальянец в Америке», 10 ч.
Производство «Эуро Интернейшнл фильм» (Италия).
Авторы сценария Родольфо Сонего, Альберто Сорди. Режиссер Альберто Сорди. Оператор Бенито Фраттари. Художник Франческо Аттораччи. Композитор Пьеро Пиччони.
В ролях: Альберто Сорди, Витторио Де Сика.

«Подсолнухи», 10 ч.
Производство «Ч. Ч. Шампион» (Италия) — «Ле Фильм Конкордия» (Франция). Съемки в СССР осуществлены с помощью киностудии «Мосфильм».
Авторы сценария Чезаре Дзаваттини, Антонио Гуэрра, Георгий Мдивани. Режиссер Витторио Де Сика. Операторы Джузеппе Ротунно, Пьеро Полетто. Художник русской части Давид Виницкий. Композитор Генри Манчини.
В ролях: София Лорен, Марчелло Мастроянни, Людмила Савельева, Анна Карина, Глауко Онорато, Джермано Лонго, Сильвано Транкуилли, Мариза Траверси, Надежда Чередниченко Гуннар Цилинский, Галина Андреева.

«Укрощение строптивой» (по комедии Уильяма Шекспира), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Бартон—Дзеффирелли» (США).
Авторы сценария Пол Дэн, Сузо Чекки Д'Амико, Франко Дзеффирелли. Режиссер Франко Дзеффирелли. Оператор Освальд Моррис. Художники Элвен Уэбб, Джузеппе Мариани. Композитор Нино Рота.
В ролях: Элизабет Тейлор, Ричард Бартон, Майкл Хордерн, Наташа Пайн, Майкл Йорк, Виктор Спинетти, Алан Уэбб, Сирил Кьюсак, Альфред Линч.

Сценарий



Иван Степанович

В. Шукшин

...9 мая 1970 года. Двадцать пять лет как окончилась Великая Отечественная война. Раннее утро. Под моросящим дождем у Большого театра стоит пожилая женщина в солдатской гимнастерке и пилотке. Годы прошли — гимнастерка явно не по фигуре. Время от времени женщина выкрикивает номер войсковой части, но никто не откликается.

Как всегда в этот день, площадь у Большого театра переполнена фронтовиками. Встречи, восклицания, объятия, улыбки, слезы. И бесконечные воспоминания. Люди группами, парами... И среди них — одинокие, так и не нашедшие своих боевых друзей... Лишь когда совсем стемнело, около женщины появились однополчане — мужчина и женщина. Обнявшись, долго плачут втроем.

Мне кажется, любой человек, прошедший войну, позволяет многое понять в жизни всех, в судьбе народа.

Поэтому-то негромкий рассказ, написанный рукой талантливого писателя, рассказ о скромных героях войны, можно прочесть как повествование о самом главном — о том, что зовется духом народа, одержавшего победу над фашизмом.

С. Антонов, по мотивам рассказов которого написан этот сценарий,— фронтовик. В. Шукшин — подросток во время войны — использовал фронтовой опыт старшего товарища и написал совершенно самостоятельный сценарий. Я родился в начале войны. Работа над этим сценарием — мой режиссерский дебют.

Мы кинематографисты трех поколений. И я думаю, что здесь нас объединило одно — любовь к Родине, чувство, которое вело наш народ к победе. Для нас война — это не история, а факт личной биографии, целый этап жизни, суровое воспоминание, урок нравственного мужания.

Н. ГУБЕНКО

Еще до Победы, до великого, желанного дня 9 мая 1945 года, на восток России шли негромкие воинские эшелоны — с ранеными. Ехали долечиваться, и кто — вчистую, с белым билетом.

Весной, в марте 45-го года, в одном таком эшелоне ехали Иван Степанович Меньшиков и Николай Максимович Егоров. Николай Егоров, старший лейтенант, был без руки (левой), сержант Меньшиков следовал в тыловой госпиталь долечиваться. Дядя Ваня (так звали в вагоне Ивана Меньшикова) был контужен в голову, носил ее (голову) неестественно прямо, бережно, если поворачивался, то поворачивался весь.

Николай Максимович скоро сходил. Дядя Ваня взялся его побрить.

Разговорились за делом.

— Волнуюсь... хуже, чем в окружении,— признался Николай.— Никогда так не волновался.

— Тебе еще чем повезло? — сказал спокойный дядя Ваня.— Одной руки нет. К тому же — левой. А с одной рукой...— дядя Ваня прикусил губу и слегка поприжал бритву.

— Мм...— зажмурился Николай.

— Порезал? Ну да... Ах, черт тебя!..

— Ничего. Ты старайся не так уж чисто. Я потом заводную где-нибудь достану. Есть, говорят, заводные какие-то — одной рукой можно.

— Вот. А ты говоришь, с одной рукой... Тут с двумя — ни хрена не выходит. Все уметь надо...

Вокруг стали решать, как унять кровь.

— Бумажкой. Наслюни да припечатай.

— Бумажкой можно заражение сделать. Одеколоном.

— Одеколоном, самое верное дело.

— Что?! Порез?! — воскликнул один курносый солдатик.— Айн момент!

— Чего ты?

— Спокойно!!! — закричал солдатик.— На этот случай у нас имеется специальный камешек.

Солдатик торжественно подошел к Егорову, погладил порез белым камешком...

Егоров сморщился.

— Все в порядке! И вот таких камешков,— показал солдатик чудодейственный камешек,— я везу три с половиной килограмма.

— Зачем?

— Дарить.

— Кому дарить-то? Чучело...

— А в госпитале! Мне еще в госпитале с год лежать. Война уж кончится, а я все буду — на войне.

— А я к тому времени уже завгаром буду,— возмечтал один степенный солдат.— Меня перед войной хотели поставить, не успели. Порядок наведу в автоколонне...

— А есть ли она, автоколонна-то?

Степенный солдат подумал. И сказал убежденно:

— Будет.

— А я первым делом, счас приеду... так?

— Ну.

— Первым делом, я сделаю...— заговоривший так солдат вдруг сам понял, и все поняли: не знает он, что он сделает «первым делом». — Да...

Все задумались. Долго молчали под мерный стук колес.

— А я, когда отваляюсь в этом проклятом госпитале,— заговорил курносый солдатик,— я, значит, никаких телеграмм. Явлюсь так к вечерку поближе...

...И тут — надо бы не отказать солдату — надо увидеть!

Деревня. Поздний летний вечер. На площади перед клубом пляшут девушки. Одна другой краше. Да с частушками, с частушками — с зазывными.

И подошел к этому волнующемуся веселью наш курносый солдатик. И остановился незамеченный. Долго смотрел на пляску. Потом вытащил из кармана ракетницу и шарахнул в небо ясным праздничным огнем...

И в свете этого торжественного победного огня стоит сам герой-солдат — весь высвечен, особенно ярко сияют его ордена — стоит он такой и улыбается.

«Здравствуйте»,— говорит.

...В вагоне, выслушав солдатика, опять сидят молча, думают. Каждый, видно, представляет, как он сам придет домой.

А курносый солдатик сидит на чемодане с ракетницей в руке... И улыбается.

А поезд прибывал на полустанок, где сходить Николаю Егорову.

— Черт!.. — суетится Николай с чемоданами.— Надо ж, наверно, чего-нибудь сказать. А? Как думаешь?

Дядя Ваня, помогая товарищу собраться, советует:

— Здравствуйте, мол, земляки. Чего еще?

— Ну, это... само собой. Надо же чего-нибудь... такое... Скажу так примерно: дорогие товарищи! Мы еще не все вернулись. Но скоро, товарищи, очень скоро придут все. Наши доблестные войска добивают врага на его земле! Враг уже истекает кровью! Так что наберитесь, товарищи, немного терпения. Много терпели, теперь осталось совсем немного. А?

— Хорошо! — похвалили вокруг.

— Здорово.

— Мы, мол, первые ласточки...— сунулся с подсказкой курносый.

Засмеялись.

— Чего вы! — обиделся солдатик.— Нам политрук так говорил. А за вами, говорит, идет весна Победы...

— Нет, с ласточками — это не то, не надо. Какие к лешему ласточки — хромые, безрукие... Здорово, мол, земляки! Принимайте, какие есть.— Это говорил солдат, которого до войны не успели сделать завгаром. Он был на костылях, без одной ноги. И говорил он тихо и серьезно.

Показался и полустанок. Он пустой. Только одинокая фигура женщины видна на платформе. Она все ближе, ближе...

Это видно из окна вагона, в котором едут врачи, санитары, какой-то седой грустный человек в штатском.

— Долго здесь стоит?

— Нет, минуты три... А куда хотела?

— Никуда.

— Что же, не встречают, что ли, никого?

— Нет, вон один сошел...

Это сошел Николай Егоров... Видно, как он остановился в недоумении... постоял... И пошел к женщине. Подошел. Женщина

обняла воина... Вытерла полушалком глаза. И что-то сказала. Да такое что-то сказала, отчего Николай Егоров, ходивший в атаки впереди своей роты, бравший огневые высоты, выронил из руки чемодан и сел, как от удара, на асфальт перрона. И уронил голову на единственную руку.

— Вот...— с горечью сказал седой в штатском во врачебном вагоне.

— Обычная история: пришел, а семьи нет — погибла.

— Не писали разве?

— Многим не писали. Писали: эвакуировались, и все.

— Да, здесь как раз мешанина была... Бои сильные.

— Если еще это вынесет наш народ!..

— Уже вынес.

— Господи, воистину великий народ! — сказал пожилой врач с генеральскими погонами.— Знал эти слова, слышал, сам произносил... А чувствую смысл их только теперь.— И повторил негромко: — Великий народ.

...Поезд тронулся.

Николай поднял голову, посмотрел на эшелон... И увидел сквозь слезы: от вагонов к нему идет дядя Ваня. Идет со своим солдатским сидором.

Подошел.

— Вот, Иван, какие дела-то...— сказал Николай, вытирая рукавом слезы. — Жена-то... оказывается... не дождалась меня...

— Пошла она за балочку-то дровишек-то нарубить,— стала рассказывать женщина,— да и отошла за балочку-то не шибко далеко... А на сердце-то она давно жалилась...

— Померла,— докончил Николай.

— Да,— только и сказал дядя Ваня.

— А мы стемнело-то когда, говорим: «А где Нина Васильевна-то?»

— Не надо, Вера,— попросил Николай.

Поезд скрылся за поворотом. Все трое проводили его глазами. И только тут спохватился Николай:

— Иван, ты чего же?..

— Да вижу... тебе, значит, как-то уж... это... вовсе худо...

— Тебе же долечиваться! В госпиталь!

— Успею. Вот провожу тебя, поживу с недельку... И потом значит... это: не сильно я как-то верю, что ослепнуть могу. Врачи, они, конечно, умные люди... заботливые... Но уж так предсказывать тоже, по-моему, не могут.

— Ну, ты с этим не шути. Они знают, когда говорят.

— Ничего,— опять сказал дядя Ваня.— Пошли.

...И пошли трое, минуя станционное здание.

Из дверей здания смотрели на них женщины, работающие на станции. Станция была основательно разрушена бомбежкой.

— Это, знаешь, кто? Одного знаю: учитель из Мартынихи. Жена у него померла... С неделю назад. А другого не могу узнать. Чей же другой-то?

— Сердешный... домой торопится.

— Чей же другой-то?

...Поезд с ранеными медленно набирал скорость — на восток.

А навстречу ему, тоже медленно набирая скорость, двигался поезд — на запад. И поезд этот вез на своих платформах зачехленные пушки. Война еще не кончилась. И на платформах же стояли солдаты, сопровождающие эшелон, они ехали на войну.

А по большаку ехали сани, и в санях — трое: Вера, Николай и дядя Ваня.

Снег на полях уже побурел и подгнил на солнцепеках, но дорога была еще хорошей, укатанной.

— Неловко мне как-то, Иван. Выходит, из-за меня...

— Не из-за тебя. Меня, видишь, так же встречать-то будут, как тебя. Ты хоть не знал, а я наперед все знаю.

— Погибли? — спросила Вера.

— Все. Так что... это... торопиться-то некуда. А к врачам успею. Тихо-то как!

— Да... непривычно,— согласился Николай.— На уши давит.

Дорога опустилась в ложбинку... И полого стала подниматься на взгорок.

— Ну, держись, Николай Максимыч,— с какой-то странной, горькой торжествен-

ностью сказала Вера...— Вот она... наша Мартыниха.

Выехали на взгорок...

И взору открылась Мартыниха....

...Мартыниха — это была Мартыниха, деревня. Теперь тут — одни печки. На ровной белой долине смотрели вверх сиротливые трубы.

Одна печь даже дымила — возле нее колготились малые ребятишки, жарили в печке на угольках рыбешку. Девочки жарили, ловко орудуя прутиками, а мальчишки сидели, подобрав под себя ноги, ждали. Они были хозяева и добытчики. Не у всех только хватало терпения ждать. Один парнишка встал и потянулся было за рыбкой.

— Хватит вам ее... пережарили уже.

— Петька, не лезь! — воскликнула одна шустрая девчонка.— Все сидят ждут, а ему невтерпеж. Какой!

— Она пережарилась давно!

— Не пережарилась! Имей терпение.

— Не лезь, Петька! Чего ты? — сказали и мальчишки тоже.

— Да она же уже пережарилась!

— Ну и сиди! Они же лучше знают.

— Да кого они знают!..

— Не кого, а чего.

— Подумаешь!

— Подумаешь и погадаешь. Нетерпеливый какой.

Петька сел на место.

— Я с сыринкой больше уважаю,— еще сказал он.

— Ну и сиди. Все с сыринкой уважают, а сидят. Имеют терпение.

— Прожора ты, Петька! — удивилась одна совсем маленькая девочка (лет четырех).— Ох, и прожора! Куда только лезет?

Девочка явно говорит чужие слова, ибо Петька — худой, как щепка. Да и сама девочка тоже худая и бледненькая.

И тут к ребятишкам подошли военные и Вера.

Подошли и остановились. И смотрели на ребятишек. И молчали. А ребятишки смотрели на солдата и на офицера. И тоже молчали. Долго так молчали.

— Неужто не узнаешь, Николай Максимыч? — спросила Вера.

— Нет... — с трудом сказал Николай.— Она здесь?

— Здесь. Погляди-ка лучше-то.

— Нет, не могу. Кто из вас...

— Погоди-ка. А она-то... может, ей сердчишко подскажет. Наденька, твой папа ведь приехал! Папа с войны пришел.

Надя, та самая девочка, которая назвала Петьку прожорой, встала и пошла... к дяде Ване.

— Ах ты, милая... Вишь, с руками выбрала...

— Дочушка! Это ты? — Николай Максимыч подхватил дочь одной рукой, уткнулся ей в худенькую шейку... И опять заплакал.

И Вера тоже заплакала. И принялась вытирать полушалком слезы.

Дядя Ваня заморгал глазами и отвернулся. Закурил.

— Вам еще чем повезло? — обратился он к Вере.— Печки остались. С печки все начинается...

— Печки-то? Да, остались...

— А народ-то где живет?

— Вон там, в лесочке. В землянках. Их тут понарыли много!.. Бои здесь страшенные были.

— В блиндажах? — поправил дядя Ваня.

— Ну да, в землянках.

— Наши хоть блиндажи-то?

— Они — не поймешь чьи. Рыли немцы, потом наши их отбили... Потом опять немцы, а уже потом и насовсем наши. Нам и оставили их. Живите, говорят, пока.

...Лесной народ — жители Мартынихи — собрался на первое свое послевоенное собрание.

Собрались среди блиндажей и ходов сообщений. Все тут вокруг напоминало еще недавнюю войну, военных. Сидели на ящиках из-под снарядов, на каких-то железных ящиках, на которых было написано по-немецки... Валялись большие артиллерийские гильзы. На одной остаток надписи белилами: «Дер... су...» Должно быть, было «Держите, суки». Еще кто-то сделал на одной надпись: «От...» Концы дарственных надписей улетели на

снарядах в сторону тех, кому они и предназначались.

Человек, наверно, восемьдесят-девяносто, жители Мартынихи. Бабы, бабы постарше, бабы помоложе, вроде Веры, тридцатилетние, старухи, глубокие старики, ребятишки...

Николай Максимович держит речь перед земляками. Они с дядей Ваней при полном параде, оба — в президиуме. Еще в президиуме — женщина в строгом черном костюме (представитель райкома партии), древний старик с георгиевским крестом и Вера, передовая колхозница.

— Не мне вам говорить, дорогие мои земляки, какая это была война и что она после себя оставила. Я говорю «была», потому что она уже кончается.

— Вот-вот кончится,— вставил дядя Ваня.

— Да. Я преподавал историю, рассказывал вашим детишкам и вам, многим тут сидящим, про монгольские нашествия... Про это вот нашествие вы сами будете рассказывать детям вашим, и внукам, и правнукам. Скажу только, что такого горя, такой разрухи народ наш не знал. Признаюсь честно вам, что мы на фронте не предполагали, что враг сделал с нашей землей. То есть мы, конечно, знали и видели... Но так вот... такое...— Николай Максимович смолк, потер указательным пальцем переносицу.— Кхм... Теперь надо подниматься, товарищи. Вставать из пепла... Надо для начала строиться. Скоро будут подходить еще мужики... А пока — теми силами, какие есть в наличии. Ничего. Не пропадем! У меня все. Для чего я это говорил, я, по правде, и сам не знаю. Все же и так ясно: надо начинать жить.

Поднялась женщина, представитель райкома.

— Товарищи! Николай Максимович все совершенно правильно тут сказал. И говорил он как раз очень нужные слова! — Она захлопала. И все захлопали.

— Я повторяться не стану, а скажу по существу дела: у нас в райкоме партии есть соображение: предложить на пост председателя вашего колхоза кандидатуру Николая Максимовича Егорова.

Женщина ожидала, что тут захлопают. А не захлопали, потому что знали — а кого же еще? Вышла маленькая пауза.

Дядя Ваня счел нужным сказать свое слово. Он начал так:

— Я, товарищи... вовсе не... это... говорить — у меня с этим делом туго. Я — плотник. Поэтому я присоединяюсь к словам Николая Максимовича — надо, значит... это... строиться. Я знаю Николая Максимовича от самой Германии. Нас ехало в вагоне сорок два человека, и он там был за старшого. И пользовался большим авторитетом среди раненых товарищей. Приведу один маленький пример. Нашелся среди нас, который вез девять чемоданов различного барахла. Это много, куда к черту!.. Мы решили, что надо будет... это... поделиться ему со всеми поровну. А решили мы так потому, что он нам не поглянулся с первого раза: такой, знаете... это, фраер. Ранение, знаете, легкое, а берет на себя много. И мы, значит...

— Не надо об этом,— тихонько попросил Николай Максимович.

— А чего? — удивился дядя Ваня.— Мы решили по совести: чтобы не разводить спекуляцию... А сам факт спекуляции был налицо: в одном чемодане он вез патефонные иголки. Целый чемодан! Куда ему столько? Ясно, продавать...

— Не надо, Иван,— еще раз попросил Николай.— Ну их к черту, иголки.

— Я к тому, что мы решили по совести. И Николай Максимович как раз был у нас как общественность. Так что если у кого сохранились патефоны, лично я могу снабдить иголками — я тоже не знаю, куда их девать. Одним словом, я целиком и полностью «за»!

Поднялся старик, что сидел в президиуме.

— Я малость с глушинкой, и только теперь дошло до меня: вы что, уговариваете, что ли, нас? Чтоб Николай у нас председателем был? Дак, а кому же еще-то? Вы что?..

— А чего же молчите сидите? — сказал дядя Ваня.— На кой черт я тут про патефонные иголки распинаюсь?

— Да и я вот — сижу тоже и думаю: для чего иголки-то? Ну, думаю, так — для док-

лада. А Николая-то мы вот с таких лет знаем. И отца его знали и матерю. И братьев Максима и Илью, которые погибли. Слава богу, сам пришел. А ты согласись, сынок, будь председателем, если надо. Ты всегда на виду был. И семья у вас работящая. Согласись — всем миром просим.

Теперь захлопали.

— А я сижу, думаю: чего они его нахваливают-то? А они его — в председатели. А кому же? Мне, что ли! Или вот бабке Акулине?

Засмеялись. Оглянулись на бабку Акулину.

— Чего он там? — спросила бабка Акулина, она тоже была с глухотцой.

— В председательши тебя выдвигает!

— Кто? — не поняла бабка Акулина.

— Ерофеич!..

— Ерофеич? Ты смотри там, старый!.. А то ить я с тобой... в другом месте поговорю. Посадили, значит, сиди. И помалкивай. А то расхрабрился больно.

Опять засмеялись.

— Это моя старуха,— счел нужным пояснить Ерофеич представительнице райкома,— зубастая!

...Вечером сидели два фронтовика на краю искореженного войной кладбища. Сидели у могильного холмика, который, по всему видно, был недавний.

По кладбищу проходил оборонительный рубеж: всюду еще в исковерканной земле торчали оторванные стволы орудий, колеса, дышла бричек... Зима прикрыла страшную картину снежком, но плохо; следы вторжения живых в мир покойных были видны.

Фронтовики говорили негромко. С паузами. Николай вертел в руках палочку, смотрел на нее. Дядя Ваня смотрел на закат.

— Красиво как!.. А? Закат-то.

— Мгм,— бездумно откликнулся Николай.— Красиво.

— Не казнись, Николай,— тихо сказал дядя Ваня.— Что теперь сделаешь?

— Перехороню я ее. Вон там, на холме, начнем новое кладбище.

— А где?

— За рекой... Тут, видно, оборонительный пояс проходил, речку форсировали... Мешанина была еще та. Досталось и покойникам. Как у тебя с глазами-то?

— Пока хорошо. Может, пронесет... Голова только болит.

— Не тянул бы ты с этим делом, честное слово. Поезжай, я теперь справлюсь. Чего же ждать?..

— Ничего. Вот срубим контору, тебе выгородим там пару комнатушек... Тебе еще чем повезло, Николай,— дочь осталась. Говоришь: иди. А куда пойду? Поеду в госпиталь — потянет в родные места заглянуть. Заеду. А надежда на себя слабая: увижу вот такие вот бугорки, не выдержит голова — лопнет там что-нибудь от горя. Все-таки потревожили там... центры-то всякие. Потревожили.

— Шатается по району какая-то плотницкая артель... Вот бы нанять-то.

— А платить чем?

— Да... Тяжело будет, черт тя...

— Лиха беда — начало. Не горюй, Николай. Глаза стращатся, а руки делают. Начнем — а там, глядишь, пойдет. Придут остальные мужики с войны — уже будет где встретить их.

— Я думаю, что после всего этого надо как-то очень умно жить. Скорей бы школу построить! Контору, а за ней — школу. Обязательно. Первого сентября прозвенит звонок... На фронте часто снилось: вроде иду на урок...

...И идет Николай Максимович на урок. Только странная это школа и странный урок.

Где-то на краю опасной, простреливаемой опушки леса сидят солдаты в полном боевом снаряжении, при оружии...

А к ним идет Николай Максимович, учитель, в гражданском костюме, при галстуке, с журналом и указкой. И говорит:

— Ну что, сегодня у нас повторение пройденного? Петренко, расскажи.

Поднялся здоровенный старшина Петренко.

— Нашествие Батыя на Рязань...

— Ну, расскажи. Коротко.

— Ну, значит, Батый...

— Батый,

— А?

— Батый, ударение на «ы».

— Батый пошел на Рязань...

А по опушке тенькали пули. И одна попала в Петренко. В грудь. Он взялся за грудь и медленно повалился на бок...

— Иванов,— сказал учитель рядом сидящему с Петренко солдату.— Ну, ты.

— Значит, Батый пошел... Ой! — тихо сказал Иванов.— Можно я сяду.

— Так,— сказал учитель.— Пока мы это запомним... А сейчас,— он взял в руки автомат,— короткими перебежками... вон на ту высотку — за мной!

И солдаты поднялись и тяжело побежали по полю за учителем...

И ворвались во всю мощь звуки боя...

И упали несколько солдат...

И вдруг оглушительный звук войны сменился тихим мелодичным звонком школьного колокольчика...

— Даже не то, что — вот иду в класс,— продолжает рассказывать Николай,— а звонок слышу. Явственно, хорошо. Причем наш школьный звонок — я его из тысячи звонков узнаю. Пошел вчера к Авдотье Сергеевне, уборщице нашей,— цел звонок. Думаю, чем же особенным отличается этот звонок? Посмотрел, а это, оказывается, ямской звоночек. На нем даже надпись: «Не унывай, доедем!» Валдайский. Ах, звон!.. Послушай как-нибудь.

— Хорошая надпись,— похвалил дядя Ваня.— Вот — тоже небось несладко мужикам было... А какой-то взял да написал: «Не унывай, доедем!».

— Это очень по-русски.

— Да...

И замолчали.

...А на земле вовсю работала весна. Лес уже стоял зеленый; березы вытолкнули молодые листочки, отяжелели на вид, приукрасились. Птицы посвистывали. А за рекой догорали огромные, в полнеба закаты. Покой и тепло сулила жизнь.

...Контору принялись рубить дружно. Вышли все, кто был мало-мальски с топором в ладах. С молчаливого согласия всех дядя Ваня сделался прорабом.

С Николаем вместе они спланировали контору. Накануне дядя Ваня сделал чертеж, и теперь они его обсуждали.

— А это? Это кладовуха, где можно всякие бумаги хранить. Я в немецких домах видел такие чуланы — удобная штука. Она и места мало занимает, и все под руками будет.

— Ничего. Архив, значит. А школы ты в немецких деревнях видел?

— Видел. В одной даже стояли... Мне они не глянулись. Они какие-то... казенные, что ли, черт их знает. Для маленьких солдат. Школу — это я тебе потом накидаю. Светлую сделаем, с большими окнами. И не в один ряд, а вот так вот — буквой «П»: окон будет много и углов. Я в детстве обожал в угловом классе учиться: куда ни глянь, везде — на улицу. Оттого, видно, дурак и получился, что не учителя слушал, а на улицу пялился.

— Как же ты говоришь, на улицу: а внутри-то этой «П», там же двор?

— Ну да. Так по этой стене пойдет коридор.

— А-а!.. Ну, конечно! Это хорошо.

— Дядя Ваня! — обращались к дяде Ване.— А тут как?

— Дядя Ваня, а если она с криулинкой? Как с ней?..

— Кто с криулинкой? Свекровь?

— Пошто свекровь? Бревно.

— А бревно-то будет — оно, а не она. При учителе-то — такие промашки даешь. Он вот возьмет да «плохо» тебе и поставит, Николай-то Максимыч. С криулинкой — ты это бревнышко отложи; как поднимемся до окон, мы его тогда в простенок загоним.

Дядя Ваня оказался в родной стихии. Он повеселел, шутил с молодыми девчатами... Видно, как изголодался человек по мирной работе.

Ожили и все вокруг.

— Придут мужики, а у нас тут — новая деревня. Вроде и войны сроду не было.

— Скорей бы уж приходили. Скорей бы там этому, с чубчиком-то, шею свернули. Окаянная душа! — такую бойню затеял! Будь ты проклят!

— Скоро. Скоро, бабоньки.

— А что, дядя Ваня?..

— А как, дядя Ваня?..

Ожили люди. Поблескивают на солнце топоры; стукоток, такой дорогой, милый сердцу, долгожданный, далеко слышен вокруг. И уж вид торчащих печей не так гнетет. И бревна, сваленные там и тут, желтея на выжженной земле, веселят глаза и душу.

Нет, жить можно. Жить нужно.

...Обедали тут же, на стройке.

Пристроились кто где, развязали узелки — ломти неприглядного на вид хлеба, кое-какая солонина, бутылка с молоком...

Мужиков — Николая и дядю Ваню — кормила Вера.

— Господи, радость-то, оказывается, какая — мужиков кормить,—призналась она.— До войны своего кормила, думала, так и надо.

— Мы много до войны не понимали. И, например, не понимали: почему на земле красиво? — дядя Ваня огляделся вокруг.— Слышу, говорят: красиво, красиво. Красивый закат, красивый восход... Красивая речка. Бросьте вы, думаю, с вашей красотой! Закат как закат — обыкновенный: солнце садится, и все... И речка как речка — течет, куда ей надо. Теперь понимаю: красиво. Закат-то, он, конечно, закат, а... А слов вот не найду, как про него сказать. Вот ведь, какие мы — не сильно ученые...

— Не в учености дело, Иван. Слов и я, пожалуй, не найду, а на закат тоже смотрю... по-особенному.

— Иван Степаныч, пошто это тебя дядей Ваней-то зовут?

— А шут ее знает. Давно так зовут, даже когда моложе был. И на фронте так же звали... Я уж у политрука интересовался: говорят, есть у писателя Чехова одна роль в пьесе — дядя Ваня. Ну, потом объяснил мне, почему, значит, меня дядей Ваней величают...

— Как же объяснял? — поинтересовался Николай.

— Да как-то... это... мудрено.— Дяде Ване явно неудобно пересказывать какие-то, наверно, очень хорошие слова о себе.—Не помню уж.

Николай понимающе усмехнулся.

— Правильно объяснил. Тут не обманешь.

Николая отозвали по какому-то делу. Он ушел.

Некоторое время дядя Ваня и Вера ели молча.

— Война, война... — вздохнула Вера.— Жду вот, а кого жду? Сама не знаю...

— Без вести?

— Без вести.

— В каком?

— В сорок втором. Кого жду?..

— Все ждут, не ты одна. Это уж — будь ты самой разумной, самой что ни на есть ученой — ждать будешь. Какая-то да надежда живет в человеке.

— Да ведь понимаю, головой-то понимаю: кого же там ждать? Кого же там убивали-то? А мы — каждая, кто похоронку не получил,— все ждем. А он у меня и вовсе — под Курском был. Кого там ждать, господи! Откуда?

— Я уж за одно то войну ненавижу,— ударился вдруг дядя Ваня философствовать,— что начинают-то ее мужики, а расхлебывают потом женщины. Самих перебьют, а бабам потом — отдувайся. Ишь какие! — И все. И весь философский горький запал кончился. Дядя Ваня замолчал.

— Воевать-то тоже небось тяжело,— для приличия сказала Вера.

— Совестно,— непонятно ответил дядя Ваня.— Я вот — плотник, а все четыре года только и делал — рушил все подряд. Взрывал. Дома взрывал, мосты... мне особенно мосты жалко. Ведь его построить — надо голову на плечах иметь. Какой труд!.. А я подложил ему под брюхо полтора пуда коричневой гадости, кнопку нажал — и нет моста. Как корова языком слизнула. Мне на грудь медаль, а... Эх!.. Вот тут она и война вся. Глупая. И злая. Сволочь.

Кончили обедать. Вера ушла мыть к ручейку посуду.

Пришел Николай.

Закурили.

— Иван... а ведь у тебя с глазами хуже становится.

Дядя Ваня вскинул голову, изумленный.

— Ты откуда знаешь?

— Да так... понял. Про закаты начал ты давеча... Понял я.

— Да нет, особо-то нельзя сказать... Так, вроде сеточка какая... Мешает маленько.

— Езжай ты к докторам, езжай! А то у меня камень на душе... Не могу. Хожу и все думаю. Чего ты тянешь-то.

— Через неделю поеду. Вот срубим контору и поеду. Мне уж теперь охота посмотреть, какая она у нас получится. Должна хорошая выйти. А за неделю ничего со мной не случится. Жалко работу-то бросать — у меня душа начала оттаивать.

— Я понимаю, но...

— Ничего. Все будет хорошо. Мне еще чем повезло: сразу эти центры не нарушились. А раз сразу не нарушились, значит, отойдут. Я выносливый.

...А вечером, кто мог, колупались у своих срубов. Лесу завезли всем, и люди не упускали времени: каждый что-то делал вечерами еще для себя.

Колупалась так и Вера Буркина, солдатка не солдатка и вдова не вдова, мать троих маленьких детей.

И как-то вечером к ней пришел дядя Ваня. С топором.

— Дай-ка маленько потюкаю, — сказал просто.

— Отдыхал бы... натюкался за день-то.

— Ничего.

И молчком до темна почти тюкали вдвоем. До тех самых пор, пока солнышко за рекой не коснулось далекой ровной линии горизонта.

Тогда дядя Ваня воткнул свой топорик в бревно, сел и стал смотреть на закат.

Долго смотрел.

Вера развязала было узелок...

— На-ка... осталось маленько от обеда... Поешь.

— Ну, додумалась! Неси детишкам. Это что у тебя? Не баян?

Под березой, обернутый скатертью, стоял баян.

— Баян. Перед тем как уйти, Миша отдавал его в ремонт. Да и не дождался. И я рукой махнула — того мужика-то, мастера-то, тоже вскорость на войну взяли. А сегодня он мне завез его... Тоже по ранению вернулся. Завезти-то завез, а платить-то мне нечем.

— Сколько он хочет?

— Бог его знает... Тоже строиться начал, сколько можешь, говорит, заплати... Мужик-то честный. А чего я ему дам?

Дядя Ваня посмотрел на свой топор. Вынул его из бревна...

— На вот, отдай топор. Он хороший топорик, мастеровой... Спасибо скажет. Раз строиться начал, стало быть, сгодится.

— А ты как же?

— Мне Николай еще привезет... Завтра он в район едет, попрошу его — достанет. Ничего, отдай.

Дядя Ваня взял баян... Осмотрел его, тронул голоса.

Эх-х... веселись душа моя,
Получил получку я,
Веселись душа и тело —
Вся получка улетела.

— Так, что ли? — Иван засмеялся.

— Играл?

— Маленько мурлыкал когда-то. Бывало, выйдешь к вечеру... заиграешь... Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха, выходи встречать красавица, друга-жениха!

— Ты сам-то откуда?

— Из-под Ленинграда,— дядя Ваня сделал перебор.— Забыл уж теперь, наверно. Попробую.

Дядя Ваня сел на бревнышко и стал вспоминать нечто из далекой теперь, дорогой жизни. Вера сидела рядом, слушала.

У дяди Вани, когда он взял в руки баян, получалось так, что жить нестерпимо хорошо. И грустно. И закат этот, и тихий, умирающий день, и далекий зеленоватый свет неба на западе — все мучительно хорошо; но почему же так щемит сердце, почему хочется любить и плакать — вместе. Нет, не забыли эти руки, четыре года подряд сжимавшие оружие, грубые, крепкие, еще недавно смертоносные солдатские руки,— не забыли они, оказывается, нежность. В руках этих, в которых топор казался игрушкой, в руках этих, в ладонях уместилась песня. Грустная песня. Светлая песня.

Вера слушала, слушала и заплакала. Тихо, всхлипами.

Дядя Ваня перестал играть.

— Играй, я сейчас перестану...

— Хватит пока, — глуховатым голосом, негромко сказал дядя Ваня.— А то сам запою.

— Не забыл, вишь, игру-то... Хорошо.

Дядя Ваня покашлял. Хотел сказать что-то... И не сказал.

...Сруб конторы подняли уже до потолка. Уже и потолок настелили. Так что теперь фронтовики и маленькая девочка Надя жили в светлой, с пустыми окнами горенке.

А вечером дядя Ваня ходил к Вере и по бревнышку, по рядку поднимали ее сруб.

А после играл на баяне. И его приходили слушать.

Однажды, когда вот так поиграл дядя Ваня, смолк и все тоже молчали, древний дед Трофим помолчал тоже и сказал:

— Не пойму, про что песня, только песня хорошая. За душу берет. Ах, как нужна она сейчас!.. Людям выпрямиться надо, отмякнуть... Добрая песня. Играй. Вишь, как ты сгодился людям, солдат. Великое дело... Играй.

...В один из этих дней у Веры с дядей Ваней случился странный, неприятный разговор.

— Ты где это была сегодня? Не видно тебя было...

— Да ходила тут... Иван Степаныч, получила я от брата двоюродного письмо...— Вера замялась, видно, тяжело ей было говорить.

— Так. Хорошее дело.

— Сулится приехать брат-то...

— Еще лучше. Он что, тоже по ранению?

— Ага. Ну, и пишет, что приедет и срубит избу-то...

— Так он пока приедет, у нас уж изба будет готова! — простодушно возразил дядя Ваня.— А захочет помочь, так дело найдется...

— Нет уж, подожду его. Не будем пока работать. Приедет, тогда и срубит.

— Да как же так? — все не понимал дядя Ваня.— Все уж налажено, работа двигается... Брат приедет, и ему хватит дела: на голом месте ведь начинать-то. Еще и сараюху какую-нибудь надо, оградку... Да с избой — еще скосячить, да пол, потолок настелить, да крышу вывести... Её-ёй, сколько дела. Приедет, мы втроем и доведем все до конца.

— Нет,— стояла на своем Вера.— Спасибо тебе за все — что помог маленько. Большое спасибо, Иван Степаныч.

— Я, может, не так что-нибудь делаю?

— Да нет, все хорошо. Только больше уж не надо. Спасибо.

С этим и ушел дядя Ваня домой. И унес от вдовы тяжелое, горькое ее спасибо. Он обиделся.

...А потом уж вечером разговорились с Николаем в своей горенке, и дядя Ваня узнал, в чем дело.

— Избенка-то растет?

— Росла. Посулился брат к ней приехать... Он, говорит, и доделает. Двоюродный брат какой-то. Я, мол, давай пока до брата-то крышу сделаем — ни в какую. Может, ей не глянется, как я рублю?

— Да какой не глянется. Она же, дуреха, думает, ты за плату ей рубишь-то. А платить-то нечем, вот она и выдумала брата двоюродного. Нет у нее никакого брата, ни двоюродного, ни троюродного.

— А-а! — только и сказал дядя Ваня.

Потом сидел у окна, смотрел в ночь и слушал, как Николай рассказывает дочке сказку про Красную Шапочку.

— Да. Ну, взяла она несколько пирожков и пошла к бабушке...

В это время через окно Николая позвали:

— Николай Максимович, там из района приехали... военный какой-то...

— Ну. А чего же он сюда не пришел?

— Не знаю. Сбегайте, говорит...

— Счас приду. Идет, мол.

— Кто бы такой?

— Это, наверно, на счет разминирования. Там по документам выяснилось, что где-то в нашем районе заминирован большой участок. Противопехотными. Ну, очевидно, узнали наконец, где этот участок. Счас я приду.

Николай ушел.

— Дядя Ваня,— попросила маленькая Надя,— а дальше?

— Что дальше?

— Ну, пошла Красная Шапочка... А дальше?

— А-а.— Дядя Ваня подсел к Наде и стал рассказывать сказку своими словами: — Ну, прихватила она, значит, несколько пирожков и пошла к мамке...

— К бабушке!

— Она к бабушке шла?

— К бабушке.

— Да. Ну, идет. А идти надо лесом... А в лесу... это... в лесу и есть: из-под каждого кустика может... прыгнуть какой-нибудь зайчик.

— Она зайчиков не боится. Она волка боится.

— Ну, я и говорю: сперва зайчики, а там, глядишь, и волк где-нибудь подкарауливает. Ну, а идти-то надо — идет. Идет, значит, приглядывается: нет ли где волка поблизости. Он ее что, съест?

— Кто?

— Волк-то.

— Он ее обманет.

— А-а. Вот же какой зловредный волчище! Пирожки небось выпросил?

— Да нет, он потом притворится, что он — бабушка...

— Волк?! — изумился дядя Ваня.— Во! Какой!

— А Красная Шапочка пришла... пришла...— тут девочка сама забыла.

— Ну, дальше все понятно. Я дальше вспомнил. Он, значит, бабушку из избушки выгнал, а сам завалился в кровать. Так?

— Да.

— Притворился, что захворал. Живот, говорит, что-то заболел...

— Нет. Красная Шапочка спросила: «А зачем у тебя ушки?»

— Да. Ну, ушки-то, допустим, и у бабушки есть. Там не ушками пахнет. Там — зубки. Вот такие вот.— Дядя Ваня показал свой большой прокуренный палец.— А теперь спи.

— А папа придет?

— Придет, куда он денется. Счас дядя из военкомата ему расскажет, где нам тут... волки зубки свои оставили...

— А потом?

— Потом мы это место огородим, чтоб никто туда не зашел. А то кто-нибудь зайдет и... кхм. Да. Ну, спи.

— А потом?

— А потом мы их с папкой вытаскаем из земли. А потом это место распашут и посеют хлеб. Или еще чего-нибудь. Может, картошку. А осенью у нас будет чего шамать. Ты картошки печеные любишь?

— Ой, люблю.

— Я тоже. Давай по парочке испекем?

— Давай.

— А папка придет, мы и ему тоже дадим. Вот. Счас мы это мигом сообразим. А то что-то разговорились про пирожки-то... которые Красная Шапочка-то несла, и в брюхе-то забурчало. А у тебя?

— У меня тоже.

— Ну вот... мы это дело счас и оборудуем. Нам еще чем с тобой повезло: папка картошки целых два куля из района привез. Папке там как инвалиду Отечественной войны выписали.

— А папка инвалид?

— Ну... вообще-то... как тебе сказать? Папка твой герой, вот что.

— Дядь Вань, а ты не опасаешься, что война опять будет?

— А чего бояться?! Шинель при мне, пилотка тоже... Папка твой скомандует: «За мной!» И мы тут... знаешь... Ух... Давай-ка помогай мне. Больно уж много ты вопросов задаешь, только успевай поворачиваться.— Дядя Ваня растопил печку, и в горенке весело стало потрескивать, и запахло дымком.— Все ясно и так, Надюха, без вопросов: живи.

...Военный из военкомата и Николай сидели в одном из блиндажей над картой-двухверсткой. Светила семилинейная лампа.

Военный еще раз обвел карандашом минное поле.

— Только, пожалуйста, Николай... осторожней. Не приведи, господи... В Завьялихе ребятишки подорвались... двое — хуже войны. Я тебе еще двух допризывников подошлю, толковые ребятишки, специально учили их... Помогут вам.

— Ладно.

— И еще одно,— военный стал сворачивать карту.— Я потому и вызвал тебя сюда. Как с Иваном-то быть? Ослепнет ведь он. Я вчера посмотрел по документам — серьезно ведь у него...

— Не говори, у меня у самого душа изболела. Ведь говорю... Не говорю разве. Не едет. Тянет.

— А чего тянуть-то? Хуже будет. С этим делом шутить не надо.

— Вот, говорит, контору срубим... А сам еще вдове одной начал рубить избу. Теперь уж — пока и эту, видно, не срубит, не поедет. А тут вот разминировать надо...

— Вот что: разминируйте поле — и посылай его. Прямо приказным порядком: сажай на подводу и вези на станцию. А то эта наша безалаберность... она до добра не доведет. А подлечится, пусть опять сюда приезжает... Ему некуда больше?

— Куда?

— Ну, так... Да... Ты смотри, как эта война все перепутала. Теперь уж так получается: где прижился человек, где нашел добрых людей, там и родина. И мно-ого таких...

— Много,— сказал Николай задумчиво.

— Да...

Замолчали. И задумались оба. Николай смотрел на огонек лампы, военный вертел в руках алюминиевый портсигар с дарственной надписью:

«Дай прикурить Гитлеру!»

...На другой день к вечеру дядя Ваня опять пошел к Вере. И молча принялся за работу.

— Иван Степаныч...— начала было Вера.

— Я не тебе рублю,— огрызнулся дядя Ваня,— я ребятишкам твоим рублю избу. А им я за так срублю — им платить нечем.

Помолчали.

— Ходила вчера узнавать, сколько берут за избу?

— Ходила.

— Дорого берут?

— Дорого.

— Дуреха и есть,— сказал дядя Ваня после некоторого молчания.— Как же ты могла подумать, что я с тебя за работу буду брать?

— А кто я тебе? Что же, так и будешь всем подряд бесплатно рубить? Кто же так делает?

— Кто же тебе ее срубит, если не я? Братца-то... двоюродного-то... Ты же его выдумала.

— Как-нибудь уж одна бы...

— Одна. Много ты одна сделаешь!..

...И стали они с Николаем разминировать участок поля, где понатыканы были страшные коробочки. Им помогали два молодых допризывника, направленные сюда военкоматом.

Один раз приезжал военный из военкомата.

— Ну, как урожай? — спросил.

— Хороший. Понасовали, сволочи!.. Шахматисты.

— Ну, ни пуха вам!

— Пошел ты!..

Разминирование поля уже подходило к концу, когда один из допризывников крикнул издали:

— Эй, здесь, по-моему, противотанковая лежит.

— Не тро-онь!!! — в один голос закричали фронтовики. И побежали к месту, где стоял парнишка.— Не двигайся с места.

Парнишка стоял как вкопанный.

Фронтовики осторожно, глядя под ноги, подошли... Действительно, лежала противотанковая мина. Она была плохо врыта, как видно, наспех, что ли. Верхняя ее часть торчала из земли.

— Да. На кой они ее черт устроили здесь? А?

— А хрен их знает...

— Может, тут другие поблизости? Может, какой-нибудь проход минировался?

— Это надо проверить. Так их не увидишь... Возможно, что проход... А, может, одна осталась, чтобы не таскать — сунули неглубоко. Виктор! — крикнул Николай Максимович другому допризывнику.— Принеси миноискатель. Иди по нашему следу!..

Миноискатель ничего больше не показал.

— Надо уничтожить. Как?

— Я возьмусь за это,— сказал дядя Ваня.

И он стал колдовать над миной. Соорудил над ней треногу из жердей, кверху треноги привязали веревку... А к веревке — на ве-

су — надо было привязать большой камень. Это было самое трудное, потому что надо было стоять над миной, раскорячив ноги, и привязывать камень — так, чтобы он потом остался висеть как раз над миной.

— Дай помогу! — раза два издали кричал Николай.— Или ребята вот!..

— Айн момент! — весело откликался дядя Ваня. Он чего-то вдруг развеселился.— Счас мы ее, лягушатину, тюкнем! Счас мы ферверк устроим!..

— Тяжело ведь?!

— Ничуть! Наоборот, радость получаю! Людей ждала, стерва... Ничего, разок вхолостую сработаешь.

Из деревни, узнав, что будут взрывать «большую дуру», прибежали ребятишки и девки помоложе. Но Николай сдерживал их на безопасном расстоянии.

— Мне нужен керосин! — крикнул дядя Ваня.

В деревню помчались три мальца. И скоро принесли в баночке керосин.

Николай сам отнес баночку дяде Ване.

— Пережечь хочешь?

— Ага. Отведи ребятню подальше.

— Сам-то успеешь?

— Успею! Пока она догорит до тонкости, я уж где буду! Бегать-то еще не разучился.

— Знать, хорошо учили.

— Хорошо!

Солдаты засмеялись.

— Ну, пошел. Уходи.

Николай напоследок посмотрел на камень... Он, тяжелый, навис точно над миной.

Николай ушел.

Дядя Ваня хорошо смочил веревку — от середки и до верха. Крикнул весело:

— Ложись!

Николай положил свою ораву, лег сам.

— Иван, выбери путь, где побежишь! Осмотри его! Не споткнулся бы!..

Дядя Ваня прошел метров двадцать в том направлении, куда надо было бежать, вернулся к мине.

— Ну... Анна унд Марта баден, — и уже поднес было спичку к накеросиненной веревке.

— Стой!!! — закричал вдруг Николай несвоим голосом.

Дядя Ваня вздрогнул... Оглянулся.

От деревни к ним бежал кто-то взрослый. Бежал и что-то кричал, размахивая руками.

Николай встал и показал, чтобы бежавший направлялся к ним. Бежала женщина.

Бежала Вера.

Дядя Ваня увидел, как она подбежала к Николаю, обхватила его, стала целовать... И что-то говорила, здесь не было слышно, что она говорила. Повскакали с мест ребятишки, запрыгали, закричали... У Ивана екнуло сердце. Он жадно смотрел на странное оживление. А там все ликовали, не могли опомниться...

— Иван! — заорал наконец Николай.— Иван, война кончилась! — и побежал было к нему, но Иван крикнул:

— Ложись!

Николай вернулся и положил всех. И сам опустился на колено.

— Кончай ты с ней!

— Ферверк отменяется! — сообщил дядя Ваня.— Будет салют!!! — и поджег веревку.

И что было силы побежал от своего сооружения.

Огонек резво добежал до верха треноги...

Дядя Ваня улепетывал со всех ног. И подпевал себе на бегу, в ногу:

— Ох, мать моя, мать!
За кого я вышла:
Ни рубахи, ни штанов,
Он тир-дар-пупия!..

— Ложись! — крикнул ему Николай. И сам уткнулся в землю.

Иван упал.

Ахнул могучий взрыв...

Когда комки земли все упали на землю, дядя Ваня поднялся и сказал весело:

— Ну, вот. А ты, дурочка, боялась.

— Ваня!.. — к нему бежал Николай.— Кончилась! Победа! — он плакал.

Иван тоже вдруг сморщился, крепко зажмурил глаза...

— Ваня... Друг ты мой дорогой, кончилась, Вчера еще!.. Мы не знали.

Фронтовики поцеловались... И больше не знали, что делать. Что говорить. Стояли вытирали слезы.

...И хоть не громкое это было веселье, хоть не ломились столы от всяких яств и питья— это было веселье долгожданное, желанное, веселье от полноты душевной, веселье со слезами вместе.

Николай Максимович все пытался произнести речь. Странно у него выходило с речами: он понимал, что надо сказать какие-то большие, хорошие слова, а как поднимался, смотрел в ожидающие глаза земляков, так невольно начинал:

— Дорогие товарищи! Мы сегодня собрались по случаю... Вот чувствую, что не то говорю, черт побери! По какому случаю? Какой же это случай? Это... судьба наша! Нашей Родины... Если б знали вы, товарищи... друзья мои, какого мы врага сломили!.. Какого могучего гада! Вы знаете — видели. За Победу! И за тех, кто никогда... кто не сможет... кто остался...

Николай Максимович больше не мог — слезы не давали ему говорить.

Старухи и бабы потянули уголки платков к глазам...

Старики нахмурились...

Дядя Ваня сморкнулся...

— Нет, так дело не пойдет! — решительно заявил один старик.— Так мы не сдвинемся с места. Николай Максимыч, ты хоть и учитель, а мы тебе даем отставку. Не мастер ты речи произносить. У нас есть мастер... Ерофеич, двинь!

Поднялся старик с георгиевским крестом.

— Вот тут сидят... два солдата. Один даже охфицер. Я — тоже солдат. И хоть эта штука,— показал дед на свой крест, — теперь не в почете, но, однако, она говорит, что я когда-то... ничего был... Я гляжу, у вас на груди тоже... есть. Знаки отличия, раньше назывались. Вот. Значит, это что? Это, значит, то, что русский солдат не разучился врагов бить! А вот сидят — будущие солдаты,— показал дед на ребятню.— Я думаю, что они тоже, как придет пора спасать Родину, сумеют это сделать не хуже нас. Вот я и подошел к главному, выпьем-ка за русского солдата!

Выпили.

Дядя Ваня взял было баян...

Но старики неожиданно подняли к жизни свою славную песню — о кузнецах.

Во ку... во ку-узнице,
Во ку... во ку-узнице!..

И все разом подхватили:

Эх, во кузнице молодые кузнецы.
Во кузнице молодые кузнецы.

Опять заводили старики:

Они, они-и куют.
Они, они-и куют!

И подхватили опять все: и старухи, и девки, и бабы, и даже ребятишки постарше...

И дядя Ваня, и Николай —тоже поют, забыв про все на свете.

Они куют, приговаривают:
К себе Дунюшку приманивают.

Ладно у стариков выходит. И ведь как спелись. Будто только и делали в своей жизни, что пели «про кузнецов».

Пойдем, пойдем, Дуня,
Пойдем, пойдем, Дуня...

Тем, видно, сильна русская песня, что сразу устанавливает родство душ. Так поют только близкие по духу люди.

Пойдем, Дуня, в огород, в огород.
Сорвем, Дуня, лопушок, лопушок.
Сошьем, сошьем Дуне,
Сошьем, сошьем Дуне,
Сошьем Дуне сарафан, сарафан.
Сошьем Дуне сарафан, сарафан.
Носи, носи, Дуня.
Носи, носи, Дуня.
Носи, Дуня, не марай, не марай!
По праздничкам надевай, надевай!

Допета песня...

Что-то вроде неловкой паузы...

И опять заговорил Ерофеич:

— Но коли уж мы заговорили про русского солдата и в честь его даже песню сыграли, то ведь он, солдатик-то, не только в лоб попадать умеет, он и выпить не дурак... Наливай, Вера, чего там есть у тебя!

Еще выпили.

Дядя Ваня опять взял баян...

И вот пошло то самое веселье, которое и с шуткой, и со слезой, и с частушкой...

Плясали молодые бабы. Солдатки. Вдовы.

Плясала Вера. Эта долго еще будет ждать, ворочаться ночами... Но пока — пляшет.

Частушки.

Пляшут.

Вера уже сидит и смотрит на пляшущих. Внимательно, напряженно смотрит.

И видит она (и мы вместе с ней), какое это, должно быть, настоящее-то веселье.

Невесть откуда явились солдаты. Бравые. В орденах. И все — свои, здешние. И среди них — Миша.

И вот пошли они плясать. Гвардейцы. Лихие ребята. Только пыль столбом! Земля загудела.

Откуда-то взялся здесь курносый солдатик с ракетницей (знакомый нам, из вагона). Он улыбается... Шарахнул в небо ракету.

Сноп огня высветил всех солдат — их молодые, загорелые, счастливые лица. Ордена.

Солдатик подмигнул нам, улыбнулся и сказал:

— Скоро придем!

...И сидит опять Вера, плачет.

И нет солдат на кругу.

А пляшут там молодые бабы и девушки, которые ждут этих самых солдат.

...На переправе, у парома, давка и ругань.

Николай Егоров «командует парадом» — завозится на паром трактор ЧТЗ, первый трактор, который получил колхоз в Мартынихе.

Завозится трактор по бревнам — работа сложная, опасная.

— Не рви, не рви, Женька! — кричит он юному трактористу.— Спокойней!

— Но заезжать-то надо! — тоже кричит возбужденный Женька.— Как вы думаете?!

— А ты — спокойней! — уже сердится Николай.— Рано еще психовать!..

— Я не психую!.. Но так мы тоже никогда не заедем. То давай, то стой... Не поймешь. Брошу вот и уйду!..

— Ух ты, лихой парень! — от группы солдат-фронтовиков, расположившихся с чемоданами на пароме, отделился один рослый, с усами, с орденами во всю грудь. И пошел к кабине трактора.— Вот бросит и уйдет. Что тогда делать-то будешь, солдат? — Это он — к Николаю.— Пропадешь тут со своим трактором. А он у тебя небось один-единственный на всю деревню...

Николай по повадке — по смелости и напору — узнал в демобилизованном танкиста.

— Выручай, браток, а то как бы нам его не потопить. Первый трактор.

— Ну-ка, сынок, вылазь-ка,— скомандовал танкист.— Дай я попробую. Пока не забыл-то...

Женька вопросительно посмотрел на Николая-председателя.

— Брось! — сказал Николай.— Посмотри, как надо.

Танкист взялся за рычаги... И оттого, что в эту минуту все, кто был на пароме и на берегу, все смотрели на него, на танкиста, и танкист это чувствовал, он с таким искусством, так красиво завел на паром трактор, что на берегу и на пароме раздались аплодисменты.

Танкист передал рычаги Женьке.

— Вот, Женька,— сказал Николай.— Понял?

— Да,— обиделся Женька.— Если бы вы под руку не командовали, я б тоже не хуже его заехал.

Николай засмеялся.

— Ничего, Женька, потренируемся пока по твердому грунту, а потом будем на паром заезжать не хуже любого танкиста. Подумаешь! Усы отрастил — и гордится. Чем гордится-то! У нас свои скоро вырастут. Верно?

— Я уже два раза брился,— буркнул Женька.

Солдаты на пароме, слышавшие этот разговор, грохнули. Затеяли разговор с Женькой.

— А ты через сколько дней брил их?

— Через два дня. А что?

— Ну, милый!.. И хочет, чтобы у него усы были. Кто же бреется через два дня. Надо в день три раза.

— Так если гладко-то... чего же их брить?

— А ты все равно брейся! Утром, днем и вечером, перед сном. А как же? — ты вон спроси у танкиста: как ему удалось такие усы отрастить? Он до войны-то в день по три раза брился, а в войну у него и выросли такие.

— Зато и немцы его боялись. Как выглянет из башни, покажет усы — немцы от него драпать. А командование ему — орден. Вот он и нахватал их...

— Врите больше! — сказал Женька.— Ордена — за усы?

Солдаты опять грохнули.

— Будет вам зубоскалить над парнем! — вступилась за Женьку звонкоголосая бабенка.— Сами-то давно ли бриться начали?

— Это — кто когда! Тут по-разному начинали... У нас вот Василий Иванович есть, так у него целая история с бритьем. Рассказать? Он, значит, не брился всю войну. Зарок дал: разобьем фашистов, тогда побреюсь. Борода-то, прямо скажем, не ахти какая была, но все же борода. Ну а в Берлине уже за несколько дней до капитуляции он взял и побрился. А не знал, что у Гитлера в тот самый день свадьба была. Так старшина ему наряд вне очереди залепил. Ты что же, говорит, в честь Гитлера выпятился?..

Опять засмеялись.

Николай подошел к солдату, что стоял несколько в стороне, у перил. Прикурил от его папироски.

— Это правда? — спросил.— Или травит просто?

— С Гитлером-то? — солдат засмеялся.— В том-то и дело, что правда. Главное, этот же самый старшина всю войну боролся с его бородой... Велел сбрить. А тот — ни в какую. Ну а солдат он хороший... Махнули рукой. А тут, как на зло, в этот самый день и побрился...

Николай засмеялся.

Надо внимательнее вглядеться в его лицо.

...Дядя Ваня собирался в путь-дорогу.

Сруб Вериной избы они подвели под крышу.

И много таких же изб виднелось уже в Мартынихе.

И контора полностью сделана...

И дядя Ваня собирался в путь-дорогу. В госпиталь. К докторам.

Проводить его собрались: Вера, Ерофеич, ребятишки Верины, маленькая Надя, старики, бабы... Много набралось в горницу при конторе. Грустно было. Но понимали — надо.

— Ну... это... вроде, всё.

— Жалко отпускать тебя, Иван,— сказал Ерофеич искренне.— Но... раз надо, значит, надо... Ты везде нужон будешь. Поправляйся.

— Уж как нужон-то был,— вздохнула Вера.

— Ничего! — храбрился дядя Ваня.— Вам еще чем повезло: в госпитале я пролежу недолго. Там эти центры... надо маленько сдвинуть, и все.

— Смотря, в какие руки попадешь.

— Да, там ведь тоже — мастера. Один возьмет постукает молоточком по затылку — глядишь, они и на месте, все центры. А другой так стукнет, что и... совсем там все перепутается.

— А ты не торопись, дядя Ваня. Ты полежи, осмотрись хорошенько... К докторам приглядись. Одни есть — вот говорит, вот говорит — ну, прямо профессор. А возьмется лечить, ничего не выходит. А есть—он себе помалкивает, а дело делает.

— Есть доктора-а!.. У нас перед войной был один, ух, шельма! Однова этта приходит к нему старушка — хвораю, мол. Он ей взял воды простой налил и дает. Вот, говорит, бабушка, самое знаменитое лекарство. Пей три раза на день. Ну, та пьет. И чувствует, лучше ей становится. Она опять к доктору: дай, говорит, еще того лекарства, знаменитого-то.

Тут посмеялись.

— Да. Ну, он что: на, говорит, пей, как воду.

Опять засмеялись.

— И ведь что потом выкинул, шельма: собрал всех в клуб и рассказал, как он старушку лечил. Оказывается, что так тоже можно лечить...

— Ну, присядем на дорожку... Помолчим.

И тут крикнули с улицы:

— Николая Максимыча привезли.

Николая Максимыча привезли мертвым.

На улице Женька, размазывая по лицу слезы, рассказывал:

— Съезжать стали... А танкист-то тот ушел, они домой торопились... Ну, я поехал... А он перед трактором все — направлял... Я разви виноват?!

— Да никто тебя не винит, глупый. Ты расскажи толком, как было-то?

— Я и говорю: трактор сорвался с бревен, и... его ударило. Не успел отскочить...

Николай Максимович лежал на телеге, прикрытый брезентом. Тут же был военный из военкомата, еще какие-то незнакомые люди.

Вера упала грудью на брезент и завыла. Да жутко как-то завыла, всем не по себе сделалось.

— Ох, да родимый ты наш!.. Да прошел ты все тропочки крутые-смертные, и прошел-то ты все дорожки огненные... И не тронула тебя смерть лютая! А и дождался ты праздничка светлого!..

— О-о,— сказал военный из военкомата.— Как они страшно это делают.

Дядя Ваня взял маленькую Надю на руки и понес прочь от телеги, от людей... Надя не поняла ничего.

— А куда мы пошли?

— Да вот тут вот... цветочков пособираем.

— А папа за нами заедет?

— Папа?...— дядя Ваня долго справлялся с рыданием, с криком, который застрял в горле.— Папа... Он в командировку уехал. Его долго не будет.

— А он петушков привезет?

— О, господи! — взмолился дядя Ваня. Опустил девочку на травку, сам лег рядом, закрыл голову руками и заплакал. Долго сотрясалось его тело.

— Ты зачем плачешь?

— Так, доченька...— головка у меня болит.

— Головка болит?

— Ага, головка. Ничего, сейчас пройдет.

...Хоронили Николая Максимовича Егорова все, от мала до велика.

Хоронили на холме, на новом кладбище. Рядом с женой Николая...

С холма видна была вся Мартыниха, поднимающаяся из пепла.

Играл духовой оркестр из района.

Военный из военкомата сказал такие слова:

— Спи спокойно, дорогой друг! Ты в этой жизни сделал все, что мог; ты отстоял ее в кровопролитной битве, ты начал поднимать ее из руин и пепла... Отсюда тебе видно будет, как она будет развиваться дальше и дальше, как она будет все хорошеть и хорошеть...

На словах его люди заметили: далеко-далеко по дороге, что ведет в Мартыниху, шагал человек. Военный. Солдат.

А так как каждый из стоявших вокруг могилы Николая Егорова кого-нибудь да ждал с войны, то стали посматривать в сторону того солдата.

Говорил офицер, приехавший тоже из района.

— Николай Максимович был до войны учителем. Это самая мирная на земле профессия. Но грянула война, и Николай Максимович взял в руки винтовку. Он прошел всю войну, от первых ее дней и почти до Победы... Он прошел по ее трудным дорогам...

А тот солдат—все ближе и ближе. И уже неотрывно смотрят все в ту сторону...

Смотрит Вера с затаенной надеждой в глазах...

Смотрит Ерофеич, старый солдат...

Бабы постарше.

Молодые...

Девушки...

И ребятишки, по примеру старших, тоже стали посматривать на дорогу, на одинокую фигуру шагающего по ней человека...

Стали опускать гроб в могилу.

Запричитала старуха-плакальщица:

— Ох, да не в гости ты от нас пойдешь, наша любушка, во сыру землю пойдешь глубокохонько!... Ох, собрались-то мы, все твои друзья-товарищи...

Камера, как если бы ей тоже стало невмоготу, и она тоже потеряла всякое терпение — двинулась навстречу тому солдату на дороге. Причет старушки стал слабеть... Уже только отдельные скорбные слова можно теперь разобрать... Слышен только голос ее. Все ближе, ближе солдат...

И вдруг чей-то молодой женский голос вскрикнул:

— Шура!..

И камера рванулась навстречу солдату...

И солдат тоже побежал навстречу нам...

А голос причитальщицы «сменил тему» — на той же высокой, возбужденной ноте повел другое.

— Ох, и проглядели мы свои глазоньки! А уж истомились-то мы все, ожидаючи...

Ох, и ненаглядный ты наш сокол ясный! А и прилетел ты на свою родиму сторонушку!..

Поставили Николаю Егорову над могилой деревянный обелиск с красной звездой наверху.

Тихо теперь у могилы.

Сидит только дядя Ваня... И грустно смотрит себе под ноги. Сидит он так же, как они сидели когда-то с Николаем у одинокой могилы его жены... Только теперь могилы две, они рядом.

— Поставлю я тебе, Николай, такой памятник,— заговорил вдруг тихо дядя Ваня,— стоишь ты во весь полный рост и рукой показываешь на свою родную деревню... Она скоро поднимется, хорошая будет деревня... В садах. Избы большие! А ты будешь стоять во весь полный рост, и будешь ты с обеими руками.

Дядя Ваня разговаривает с обелиском.

— А еще я возьму и небольшой наклон вперед сделаю — тогда не поймешь, то ли ты в в атаку перед ротой своей поднялся, то ли так просто — вперед призываешь. Я это сумею сделать. Это уж ты мне доверься, я все ж таки мастер. Пока еще вижу, я сделаю...

Дядя Ваня встал и пошел в деревню. Шел он, задумчивый и грустный.

Далеко отошел уже от могилы друга... Оглянулся...

А над той могилой стоит такой памятник, о каком и говорил дядя Ваня: стоит Николай Максимович Егоров во весь полный рост и рукой показывает на деревню.

Дядя Ваня посмотрел-посмотрел на памятник... и пошел дальше — в деревню.

...И идет он деревней...

Не той деревней Мартынихой, что успела еще только малым числом изб обрасти, а будущей Мартынихой...

Это большая, новая деревня, вся в садах, веселая. Из открытых окон льется патефонная музыка: «О голубка моя!..» И петухи поют на деревне — это, значит, хорошо живут люди, в достатке. Счастливо живут. Всех родных дождались с войны, не плачут по покойникам... Ах ты, желанная, желанная судьба!..

...Дядя Ваня обо что-то ударился, обшарил руками —забор. Новый забор, которым он сам обнес контору. Дядя Ваня постоял немного, пришел в себя и тогда только вошел в контору.

...А ночью светила луна.

Светло было на улице. И светло было в горенке, где дядя Ваня и маленькая Надя.

Надя спит в своей кроватке, которую ей сделал тот же дядя Ваня — березовая, с фигурками, с птичками, которые склонились к девочке. Есть там даже некий ангелок, который приложил пальчик к губкам—тихо, мол, — ребенок спит.

А дядя Ваня не спит...

Встал он, оделся тихонько. Присел к столу, склонился над листом бумаги — что-то вроде писал...

Потом подошел к Наде, осторожно поцеловал ее... И пошел из горенки.

И слышно было, как застучала его палочка по забору... И стук этот удалялся. А скоро и вовсе затих.

...Утром Вера пришла в горенку — прибраться и покормить дядю Ваню и Надю.

И удивилась, не увидев дяди Вани.

— А где же дядя Ваня, Наденька?

— Не знаю.

— Ты когда проснулась, он был дома?

— Нет, он вечером сказал: он скоро приедет и привезет много-много петушков на палочках.

Тут только увидела Вера записку на столе. Под ковшом. Деревянным, резным. Тоже работа дяди Вани — ковш-то.

В записке написано:

«Вера, возьми Наденьку к себе. Я поехал в госпиталь. Я скоро приеду. Возьми Надю, не бросай. Я буду высылать деньги на воспитание. Дядя Ваня».

Вера отвернулась от девочки, вытерла полушалком глаза. Сказала:

— Не приедет он, Наденька. Ушел он... Совсем. Ослеп он. И ушел, чтобы в тягость не быть. Зачем же ты так, Иван Степаныч?.. Кому бы ты в тягость был?

Она еще раз посмотрела на записку.

Буквы на ней были большие, строчки налезали одна на другую... так пишут недавно ослепшие люди: самое главное, чтоб и зрячие могли потом прочитать.

— Так я и знала... Скрывал. А горе-то это, видно, ускорило дело. Пойдем, Наденька... Ко мне.

— У меня потом много-много будет петушков! — тараторила девочка, с удовольствием собираясь в дом к тете Вере.— Папа привезет, дядя Ваня привезет!... Ох, и много будет петушков! Я тогда вашему Витьке дам, и Оленьке, и Сереже... Всем, всем!

Вера собирала по горнице немногочисленное барахлишко, какое нажили два фронтовика, два солдата.

...А люди работали.

Рубили дома себе.

То тут, то там видны были и солдатские гимнастерки.

Поднималась Мартыниха из пепла.

И звучала в памяти людей негромкая прекрасная музыка дяди Вани... Люди слышали ее.

А вечерами на берегу речки собирались девушки... И там тоже звучала она, музыка дяди Вани. И девушки пели. Это хорошо, когда люди запели. Это значит, горе не убило их вовсе, значит, жизнь снова набирает силу.

...Как-то к вечеру ближе в дом Веры Буркиной постучал незнакомый солдат.

Вошел.

— Ой!..— Вера схватилась за сердце.— От Миши?..

Не то обрадовалась, не то перепугалась насмерть, не поймешь.

— От какого Миши?

— Не от Миши?

— Нет.

— А кого ж тебе надо?

— Ты будешь Вера Буркина?

— Я... Да от Миши ведь, чего ты скрываешь-то... — закричала Вера.

— Успокойся ты! — построже уже сказал солдат.— Не от Миши я... от другого человека.

Солдат присел на табуретку, осмотрелся по избе...

— От какого человека?

— Не гони лошадей, мать. Устал я... Дай-ка попить.

Вера засуетилась по избе.

— Господи, что же это я?.. И правда-то: человек с дороги, а я...

— Мужа ждешь?

— Мужа. А ты откуда знаешь?

— Ну-у, счас догадаться об этом — невелика мудрость. Нет, не от мужа я. Не знаю: горе тебе причиняю или еще что... Не от мужа. Без вести, наверно?

— Без вести.

— Пол-России так вот... смотрят в глаза и ждут. Всю душу переворачивают. Где он был?

— На Курской дуге.

— Не жди.

— Как это ты так... смело. Почему не жди?

— Так, не жди. Там все горело — и земля, и небо... Не жди, не трави душу.

— От кого ж ты пришел?

Солдат напился. Вытер тыльной стороной ладони губы.

— Наличники, я смотрю, красивые у тебя... Кто это делал?

— Мастер один... Да ты не от Ивана ли Степаныча?

— Богатые наличники. Мастер, да...— солдат как-то невесело задумался. Еще раз сказал тихо: — Мастер.

— Мастер,— сказала и Вера.

— Девочка Надя с тобой живет? — спросил солдат в упор.

— Со мной...

— Вот. Тогда, значит, велено передать вам... деньги...— Солдат нашел за пазухой тугой сверток.— Вот, все в полной сохранности... И гостинцев детишкам... Четверо их всего-то?

— Четверо.

— Вот — всем четверым. Тут — кое-чего. Из солдатских пайков. И особо — петушки. Где же они, ребятишки-то?

— Да играют, бегают.

— Вот. Ну, я просьбу выполнил... Велено сказать так же, чтобы ты эту девочку не бросала.

— Да куда же я ее брошу! А он где сам-то, Иван-то Степаныч? В госпитале?

— А про то, где он сейчас, говорить не велено. Просил он также сказать, что деньги он будет посылать регулярно. Для всех твоих детишек.

— А где он?

— Я тебе одно, ты мне другое. Не велено говорить.

— Да разве он не в госпитале? — Вера опять испугалась.

— Нет.

— А где?

Солдат засмеялся.

— Так мы с тобой долго будем говорить... Мне пора идти.

— Да ты погоди! Чего ж ты так? Чаю хоть попей. Чего ж ты так пойдешь?..

Когда пили чай, Вера все пытала:

— Да где же он может быть-то?

— Не знаю.

— Зря ты не говоришь. Ведь он нам родней родного всем стал... А остался один. Мы бы взяли его. Он нужен нам... Как же ты не понимаешь? Солдат, а не понимаешь.

— Не велено...

— Ну, заладил: не велено, не велено!.. Прям, как на допросе. Он ведь чего ушел-то: подумал, что в тягость нам будет. А в какую же тягость, когда он нам распрямиться помог... На ноги встать. Он да еще наш, отец Надин...

— Рассказывал он...

— Вот. А ты как солдат должен тоже понять: нельзя, чтоб он один остался. Каково же у него на душе будет, если он... Эх, ты! Да разве нам деньги нужны его? Нам как раз душа-то его и нужна. Он нам всякий нужен... Где он?

— Ну, допекла ты меня.— Солдат закурил.— Сказать скажу, но вы его... не берите оттуда.

— Как же так?

— Так. Он нам тоже пока нужен. Там люди с войны идут... а не у каждого тут... дома-то... В общем, и радость тут, конечно, но и горе есть такое, что... дай бог тоже вынести.

...И пришла Вера туда, где ей сказали искать Ивана.

Пришла она на станцию.

А на станцию в это время пришел эшелон с демобилизованными.

А сотни людей качнулись навстречу ему... Заголосили. Самые нетерпеливые побежали...

Проплыл мимо перрона важный, торжественный паровоз...

Проехал один вагон, другой...

Из дверей вагонов свесились солдаты... Что-то кричали.

Паровоз натруженно прогудел. И потонул его хрипловатый гуд в реве людском.

Поезд стал...

И все смешалось в кучу... Огромный многоголосый праздник размахнулся на перроне. Все тут было: и смех, и слезы, и крики... Встречали. Встречались. Встретились. Долго ждали люди этой минуты. Изождались.

— Паша-а!.. Пашенька-а! Да родимый ты мо-ой!

— Ну, не плачь. Не надо!.. Вот он же я, вот! Живой!

— Да родимый ты мо-ой!..

— Эх!..

— Да родимый ты мо-ой!..— тут материнское, вековое, вечное — рванулось наружу. И всего-то три слова: — Родимый ты мо-ой!..

А тут солдат встретил солдата. Один прибыл неделей раньше.

— Гриша!.. Твою мать-то! Живой?

— Моих видел кого-нибудь?

— Нет. Ты где воевал?

— Был под Москвой, потом...

— Гриша?! Да это ж Гриша!

— А моих кого-нибудь видел?! Братцы! Товарищи!.. Моих видел кто-нибудь?! Как же так, а?..

Этого никто не встретил. Может, не знали, что едет.

И тут — не встретили...

— Алё! Из Завьяловки есть кто-нибудь?! Как? Опарин Семен есть?! Опарин!!

— Опарин!

— Кто Семен Опарин?! Ехал с ним кто-нибудь?!

— Опарин!

— Нет, мать, видать, не прибыл. Другим эшелоном едет. За нами еще идут. Много едут — всем хватит!..

...Веру мы потеряли в толпе.

И увидели только в том месте, где из большого праздника образовалось завихрение — вокруг гармошки.

Тут — встретились... И не вытерпела душа, пошли плясать. Плясали и те, кто встретил, и те, кого встретили. И все прибывали и прибывали сюда, в этот уголок перрона. Всем хотелось тут же, еще до дома, выплясать, выкричать в песне непосильный груз радости, какой свалился...

А играл на гармошке... дядя Ваня. И был он веселый, смеялся озорным словом в частушках. Даже покрикивал на солдат:

— Давай, давай!.. Топчи ее, родимую! Не разучились?

Веру человеческий поток вынес прямо к Ивану. Да так близко, что она даже потеснила его... И он посторонился, чтобы освободить левую руку, растягивающую гармонь. Посторонился и продолжал играть. И крикнул опять весело:

— Шевелись, солдат! Не жалей ноги — пусть они теперь мирно потрудются!

Вера смотрела на Ивана... И он тоже смеялся.

И она не посмела его позвать, тронуть за рукав... Почему-то не посмела.

А тут опять увлекла ее человеческая река и осадила где-то около вокзальной стены.

У стены стояла женщина, которую мы видели в самом начале фильма, на перроне. Женщина улыбалась и вытирала слезы концом платка.

— Солдат-то, который играет-то... тоже демобилизованный? — спросила ее Вера.

— А то какой же?

— С этого эшелона?

— Нет, он давно... Он слепой. Пришел сюда, хотел уехать и никак не может уехать. Застрял. Эшелоны-то все подходят и подходят... А он играет.

— А где же он живет?

— А у нас вон в конторе переспит... Каждый день собирается уехать, и каждый день все встречи. Нарадуешься и наревешься тут с ними...

— А веселый. Солдат-то.

— Солдат-то? Никто и не догадывается, что он слепой.

Тут голос, усиленный громовым репродуктором, покрыл шумное многоголосье праздника:

— Граждане! Осторожней у вагонов! Граждане, у вагонов поосторожней, сейчас вагоны будут сдавать немного! Граждане, вообще поосторожней — на перроне много детей! И еще раз поздравляю вас, дорогие товарищи воины! Поздравляем вас с победой! С возвращением на родину!..— и тут голос сказал другим тоном, непредвиденное:— Сережа, иди поговори немного, я устал, горло болит.

На перроне громко засмеялись.

...Вера выбралась из толпы и пошла на большак.

А навстречу ей все шли и ехали на подводах люди... Шли и ехали встречать на станцию своих. Новые эшелоны.

Кому-то тут написали, что едут... А кто-то шел или ехал всех встречать—своих и чужих. Все свои.

Шли и ехали все навстречу Вере.

А один старик ехал на порожней телеге со станции. Позвал Веру:

— Садись, молодка, подвезу! Чай, ноги-то не казенные.

Вера села в телегу.

— Что, не встретила?

— Нет, дедушка... Некого. Убили у меня мужа. На Курской дуге.

— Да-а... Убило. Многих убило.

— А ты?.. Тоже не встретил?

— А я не стречать езжу. Мне тоже — некого. Трех сынов у меня убило.

— Трех?

— Трех... Трех, милая, трех.

— А чего же ты ездил? Может, надеешься еще?

— Нет, какая надежда? Убило, значит, убило. Я сам на войне бывал, знаю.

— А чего же ездил?

— Ездил-то? А стречать! Своих солдатушек стречать. Вот уж какой раз ежжу. Как услышу ишалон приходит, прошу у председателя нашего коня и еду. Дает. Стречают-то хорошо. Славно стречают.

— Душа-то разве не болит?

— Об сынах-то? Она уж у меня болела, болела — да и, видно, померла. Один я теперь остался, как есть. Старуха не выдюжила войну — преставилась, царство небесное. Один теперь.

— И ездишь чужих встречаешь?

— Какие же они чужие? — искренне удивился старик.— Все наши, русские. Я радуюсь за их. Молодцы! Такому зверю спину перебили... Герои. Как же за их не радоваться? — Домой пришли. Вся земля наша радуется...

— И плачет...

— И плачет, не без того. На то и война. Она без горя не бывает. Зато теперь до-олго не полезут...

Замолчали.

Дорога уперлась в шлагбаум.

— Пропустим,— сказал дед.— Дальше поехали...

— Кто?

— А солдаты. Этих осадили, митинг закончили — и дальше. Вот они!

Показался эшелон с демобилизованными.

Загрохотал мимо старика и Веры.

Солдаты из теплушек помахали руками...

Дед и Вера тоже долго махали им — пока эшелон не скрылся за поворотом.

Потом шлагбаум открыли, и телега поехала дальше.

— Поехали дальше,— сказал старик. И непонятно было, к кому это относилось: к солдатам ли или к самому себе.

...— Не посмела я, дедушка,— рассказывает Вера Трофиму Ерофеичу.— Ну-ка, думаю, да и вправду не пойдет?

— Эх, женщина,— вздохнул Ерофеич.— Чуткие вы люди, женщины, где — так уж слишком, а тут не сообразила. Брать надо было за руку и вести. А сказать надо было такие слова: «Пойдем, Иван, домой». Всего-то. Вот.

— Да ведь не отпустили бы.

— Кто? Солдаты? Они-то как раз лучше всех поймут... Кому, как не им, понять его. Пошли вместе. Я с вами пойду... Возьмем с собой еще Надю Николая Максимыча...

— Ох, не отпустят... Ты бы посмотрел, что там делается!..

— Вот и посмотрим.

...И вот шагают они втроем: Ерофеич, Вера и маленькая Надя...

Идут полем весенним.

Раздолье.

— Хорошо-то как, дедушка! — говорит Вера.— Зеленым-то зелено все... И никого больше не убивают.

— Счас бабы все больше девок будут рожать,— сказал Ерофеич, обнажая ход своей далекой мысли.— После войны, после мора большого — всего больше девочек рождается. Или вот бывает: начнут люди меньше рожать — какие-нибудь там причины найдутся — опять девочки пойдут...

— Это почему же? Чтоб было кому рожать потом?

— Ну да. Тут порядок соблюдается строго.

А в весеннем теплом воздухе звучит знакомая музыка дяди Вани. И как-то все дорого и понятно становится — и что Весна на земле, и что Мир, и никого больше не убивают.

Надя выбежала вперед, гонялась за бабочкой. Мелькала ее белая головенка.

А Ерофеич с Верой говорят уже о другом.

— Наполеён как говорил? Говорит: «Мне только Расею взять, тогда, говорит, ты там бог, а я тут бог, на земле». Ну, однако, бога не вышло — надсадился. А когда Михайло Ларионыч спорил с царем, он ему говорил: «Ты мне, царь-государь, не мешай. Не мешай, сделай милость».

— С царем спорил?

— Ругался, не то что спорил. В Филях деревня такая под Москвой. Царь-то: не надо, мол, Москву отдавать. Мне, мол, неловко перед другими царями будет — столицу отдал. А Кутузов ему на это отвечал: тебе, мол, перед другими царями неловко будет, а мне будет перед Расеей неловко. Так что, сделай милость, не мешай мне. Да. Поругались крупно. Всю ночь ругались. А утром царь хлопнул дверью и сказал: «Ну, смотри, Кутузов!» И ушел. Ну а Кутузов собрал генералов и говорит им: «Вот что, братцы: вы вои-

ны добрые, сражаться умеете... Но только Москву я отдаю. А Расею не отдам. Вот». И французу пришел «капут», как теперь говорят. И вот тогда-то и сложили вот эту песню... Я ее с малых лет помню.

Во Францию два гренадера
Из русского плена брели.
И оба душой приуныли,
Дойдя до французской земли.
Придется им видеть и слышать
В позоре родную страну.
Их главное войско разбито,
И сам император в плену...

И сразу вдруг — другая песня...

Эх, во ку...
Во ку-знице!
Во ку...
Во ку-знице!

И сразу — будто небо обвалилось — грянули:

Во кузнице молодые кузнецы!
Во кузнице молодые кузнецы.
Они, они-и куют.
Они, они-и куют...

И опять радостный, дружный, мощный гул потряс перрон:

Они куют приговаривают,
К себе Дунюшку приманивают!..
Пойдем, пойде-ом, Дуня.
Пойдем, пойде-ом, Дуня!..

Не видно, кто поет. Поют мужские голоса...

А навстречу нам идут и идут люди. Это прибыл опять эшелон, но первый, самый мощный вал Праздника схлынул. И только породил и оставил звучать в воздухе могучую песню.

Идут навстречу нам радостные люди, люди изождавшиеся, накричавшиеся, наплакавшиеся от радости...

...Вот вдруг натолкнулись в сутолоке и в суматохе убывающего праздника на необычный разговор двух солдат у подводы. Разговор необычный, но чем-то нам очень знакомый.

— Сергей, погоди!.. Сережа, поживешь неделю-другую, оглядишься...

— Не знаю, Семен...

— А чего тут знать?! Поехали! — Это родня Семена, окружившая обоих солдат. Сергею, как видно, некуда ехать.— Поедемте, Сережа!..

— Сергей!..

— Не знаю, братцы... Может, доеду — хоть посмотрю...

— Не надо, Сергей.

— Оставайтесь, Сережа...

Ну, и оставим их так — неизвестно: останется ли солдат у друга или поедет туда, где у него до войны был дом.

...А песня все гудит, радостная, мощная.

Теперь уж видно — если пройти вдоль эшелона, вот-вот готового отъехать,— поют ее солдаты в вагонах... Но не только они.

Вот услышали мы, что всю песню ведет гармонь... И не очень громкий зачинный голос.

А поют ее солдаты, что сгрудились возле дяди Вани... И дядя Ваня и его гармонь ведут песню.

Это какой-то прощальный, сильный, радостный крик — тех, кого встретили, кто остался, и тех, кто поедет дальше. И затеял, завел этот крик, конечно, дядя Ваня.

И лица солдат и лицо дяди Вани торжественны.

И торжественны и взволнованны лица солдат в открытых дверях вагонов.

И вот вагоны дернулись...

И песня поехала дальше...

Но она и осталась жить здесь, на перроне.

И живет она так же вдохновенно.

Солдаты простились.

Поезд все набирал ход...

И открыл нам второй путь...

А на втором пути тоже стоял эшелон — безмолвный. Но не безлюдный.

У дверей пульмановских вагонов стояли наши автоматчики...

А из вагонов выходили пленные немцы и выстраивались вдоль полотна в длинную колонну.

Поезд с нашими солдатами ушел. И увез песню. Но она еще была слышна — глухо, все слабее.

А на перроне песня вдруг, на самом разгоне, смолкла.

И наступила странная, необычная, общая тишина: увидели немцев.

Только гармонь дяди Вани сделала еще один проигрыш... и тоже смолкла.

— Что? — спросил дядя Ваня.

Ему негромко ответили:

— Немцев ведут.

Немцы стояли вдоль пути...

Раздалась негромкая команда по-русски:

— Направо.

Команду повторили по-немецки.

Колонны немцев повернулись направо.

— Шагом марш! — скомандовал русский.

По-немецки повторили команду...

Колонна двинулась...

В тишине только слышно было, как тяжело ступают по гравию ноги пленных немцев.

Наши трое — Ерофеич, Вера, Наденька — стояли около дяди Вани. Смотрели на немцев...

И солдаты тоже смотрели на колонну немцев.

И на их лицах не было горделивой торжественности или злорадства.

Спокойные, простые русские лица... Внимательные серьезные глаза.

Смотрели солдаты...

Смотрели русские...

Чернобровые...

Молодые...

Не очень молодые...

Смотрел Ерофеич, старый солдат...

Вера, вдова солдатская...

Колонна переходила горбатый мостик — через железную дорогу — и сворачивала на большак.

А сбоку колонны шли наши автоматчики... И вовсе они, автоматчики, не озирались гордо по сторонам, оттого, что ведут пленных врагов, а шли тоже медленно, посматривали на колонну... Путь, видно, предстоял длинный.

Было тихо... И только песня, которая уезжала с солдатами, еще была чуть слышна.

И вдруг в тишине перонной прозвучал голос Наденьки:

— Дядя Ваня, пойдем домой.

Дядя Ваня вздрогнул... Нащупал рукой девочку, ее лицо... Погладил дрожащей рукой.

— Наденька... Ты как здесь? Ты одна?

— Иван Степаныч, — спокойно, негромко сказал Ерофеич,— правда, пошли-ка домой.

— Ерофеич?..

— Я, Степаныч. Вера вот с нами...

— Здравствуй, Иван Степаныч,— сказала Вера.

— Здравствуй, Вера.

— Пойдемте,— еще раз сказал Ерофеич.

И трое пошли по безлюдному почти перрону.

И вышли на большак.

И остановились, чтобы пропустить хвост колонны...

Колонна прошла...

Замыкающий автоматчик кивнул, здороясь с нашими...

Наши тоже поздоровались с ним...

У Веры в руке был узелок... Она достала оттуда булку хлеба.

— Наденька, на отдай дядям,— сказала она.— Мне поди-ка еще не разрешат, а тебе ничего не скажут...

Наденька взяла булку хлеба, подошла к колонне близко...

Автоматчик поднял голову, посмотрел на девочку и опять опустил голову.

Надя отдала в колонну хлеб... Хлеб приняли...

И пошли куски по рукам...

Колонна прошла.

Наши, трое, пошли своей дорогой.

И долго их еще было видно.

...А ведь так и случилось, как мечтал наш знакомец, курносый солдатик из вагона с ранеными.

Пришел он домой!

И пришел он поздно вечером...

И возле клуба, правда, как он и говорил, пляшут девушки. И все как одна — на загляденье, все молодые, красивые.

И пляшут они и поют зазывные частушки...

И наш солдатик постоял-постоял... Поулыбался... Потом вытащил из кармана ракетницу...

И шарахнул в темное небо яркий сноп огня...

И свет этот вырвал из тьмы счастливое лицо солдата...

Удивленные, радостно изумленные лица девчат.

— Я ж говорил, что придем,— сказал солдат.—Вот и пришли. Здравствуйте!

ВО ВТОРОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ К XXIV СЪЕЗДУ КПСС

ДУХОВНЫЙ МИР СОВРЕМЕННИКА И ЭКРАН

В. Баскаков. Черты кинопроцесса
Е. Сурков. Размышления у истоков

РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМЫ

«Золотые ворота», «Хлеб поровну»,
«Спорт, спорт, спорт», «Рабыня», «Свидание с Венгрией»

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

И. Хейфиц. Право на патетику

Статьи и материалы к 75-летию Дзиги Вертова

В. Шкловский. Книга про Эйзенштейна (продолжение)

Н. Васильева. Дмитрий Шостакович — кинематографист (композитор в работе над «Королем Лиром»)

ЗА РУБЕЖОМ

Д. Шестаков. Личина — лицо — личность?

ИСКУССТВО КИНО

Индекс
70402